أفكار

افتتاحيـــة

لغة التخاطب بين العامية والفصحى

بمناسبة اقتراب «اليوم العالمي للغة العربية» والذي يصادف الثامن عشر من كانون الأول من كلّ سنة أكتب عن ظاهرة «الخطأ» في العربية على ألسنة الناطقين بها، والتي تعود إلى انتشار اللهجات المحكية، والتخاطب بها، وهذه اللهجات هي الأقدر على توصيف الشيء بعدد كلمات قليلة، إضافة إلى ثقافة العيب، التي تنزاح تجاه اللغة، فالذين يتخاطبون باللغة العربية الفصيحة في نظر العامة هم يتشدّقون في اللغة.

إنّ أسباب هذه الظاهرة يعود إلى وسائل التعليم في المدارس والجامعات، فهي وسائل تتيح للمعلم والأستاذ الجامعي التخاطب بالعامية مع الطلبة، فيجدون من اليسر والسهولة التحدّث بالعامية دون التصيّد للأخطاء النحويّة واللّغويّة، وهذا يعود إلى أنّ كثيراً من طلبة المدارس والجامعات يتذرعون بصعوبة قواعد اللغة العربية، وهذا الأمر ينطوي على أقلام الذين يكتبون بها، فتجدهم يكتبون كما ينطقون أحياناً، دون مراعاة لأصول الكتابة الإملائية، ونجدهم مرّة أخرى يقعون في الأخطاء النحوية، ويكيلون الاتهامات للمدرسة والجامعة.

يُسهم في هذا الاعوجاج لغة التخاطب العامية في البيت ووسائل الإعلام المسموعة والمرئية، وفي الشارع العام، كلّ ذلك يدفع بتكريس ظاهرة الخطأ، ويجعل من التخاطب باللغة العربية الفصيحة معضلة، أو عقبة كئود، والبحث عن سبيل لتفسير الظاهرة قبل علاجها هو أمر يدعونا للأخذ بالأسباب والمسببات، والانطلاق من حالة الثبوت إلى حالة التحوّل في دعوة وزارة التربية والتعليم إلى تكريس لغة التخاطب باللغة العربية في الدروس المقدّمة، للطلاب في مدارسها، ومنع التخاطب باللهجة العامية على ألسنة الطلبة والمعلمين أثناء إلقائهم الدروس، وكذلك الدعوة موجّهة للجامعات، إلى جانب ذلك دعوة المؤسسات الثقافية والهيئات والجمعيات والأندية، والصالونات الأدبية، ومن يُعنى بالشأن الثقافي للحفاظ على اللغة العربية، من خلال عقد المؤتمرات والندوات والمحاضرات والنشرات والمجلات، التي

تبين مدى انتشار ظاهرة «الخطأ» في اللغة العربية، منطوقة ومكتوبة، ودعوة وسائل الإعلام لتوجيه خطاب إعلامي باللغة العربية في مواجهة اللهجات العامية، وتسرّب مفردات انجليزية وفرنسية وغيرها من اللغات الأخرى، تحت باب التحضّر والتقدّم والمدنيّة، وإنّ كان كلّ هذا وذاك من المواجهة حول التغيير يحتاج لجدول زمني قد يطول أو يقصر، فهي دعوة مفتوحة نحو التغيير.

واستذكر قول ابن قتيبة في كتابه «أدب الكاتب»، متحدّثاً عن ترك العلم في زمانه، وكساده بين الناس، فيقول: «فإنّي رأيت أكثر زماننا هذا عن سبيل الأدب ناكبين، ومن اسمه مُتطيّرين، ولأهله كارهين، أما الناشئ منهم فراغبٌ عن التعليم، والشّادي تاركٌ للازدياد (أي الذي أخذ منه طرفاً وتعلمه)، والمتأدّب في عُنفوان الشباب ناسٍ أو متناسٍ؛ ليدخل في جملة المجدودين (المحظوظين)، ويخرج عن جملة المحدودين (المحرومين)، فالعلماء مغمورون، وبكرَّة الجهل مقموعون حين خوى نجم الخير، وكسدت سوق البرّ، وبارت بضائع أهله، وصار العِلم عاراً على صاحبه، والفضل نقصاً،...».

وما هذا القول ببعيد عن زماننا، ففي زمان عجب العجاب، يتقدّم الجهل على العلم، وينال صاحب المال، ما لم ينله صاحب العلم من حظوة ومكانة، وأصبحت الشهادة الجامعية، ينالها المتعلم والجاهل، فبدت الشهادة غاية في زماننا والعلم وسيلة، وتجد في أسواق التجارة متعلمين تركوا شهاداتهم معلقة على حيطان غرفهم الفاخرة، ولحق هؤلاء بالدينار والدولار، فبزّوا أهل العلم مكانة ومنصباً، وتسيّد الجهل مشهد الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها من دروب الحياة، وانزوى أهل العلم يتحدثون لتلاميذهم حديثاً مكروراً معاداً ملّته الأدمغة، وفضّته الألسنة، فما حالنا بأفضل من حال أهل زمان ابن قتيبة.

وما حالنا بأفضل حال مما شاع في زمن الجاحظ، فقد شاع اللحن وهو الخطأ في تحريك حروف الكلمة من ضم وكسر وفتح وسكون. وقد شاع اللحن في العصر العباسي بسبب اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب الأعجمية التي أرادت أن تتكلم العربية فلم تستطع المحافظة على سلامتها من الخطأ في اللفظ والحركات، ولم يقتصر اللحن على الأعاجم الذين تكلموا العربية ولا على المدن التي كثر فيها الاختلاط بين العرب والأعاجم، بل فشا بين العرب الاقحاح وبين أهل الأمصار التي تعتبر معقل العربية مثل المدينة.

النقد والتنوير

د. حسن عليان

ما الذي يجب أن يكون عليه النقد والأدب، أو بالأحرى ما الذي يجب أن يقوم به النقاد والأدباء في ظل مُعطيات الواقع العربي الجديد، وفي ظل الحراك الشعبي أو الثورات (الربيع العربي)؟ وما الالتزامات المترتبة عليهم لرصد هذه الثورات وتطويرها وتنويرها وتثويرها؟ وما الذي يجب أن تكون عليه حركة النقد في ظل رياح التغيير غير المسبوقة في الوطن العربي، فلأول مرة على ما أعتقد يشهد الوطن العربي متغيرات، أدواتها الشعوب العربية. صحيح أن الإنسان العربي عاش حركاتٍ تنويريةٍ بفعل عوامل متعددة أهمها الاتصال بالغرب، بطرقه المتعددة، ومنها الاحتلال العسكري، والاستعمار الغربي لمعظم أرجاء الوطن العربي، وكذلك التعليم والترجمة والبعثات العلمية لفرنسا وبريطانيا. وقد تمّ رصد هذه الحركات التي كان لها دورها في النهضة الثقافية والأدبية والفلسفية والفكرية، وبخاصة في القرنين الماضيين، ولكن ليس بمثل هذه الرياح التي أدّت إلى تغييراتٍ مذهلةٍ على الرغم من اختلاف المفكرين والمثقفين ومواقفهم من هذه الثورات، وبخاصة في بعض أنظمة الحكم العربي الاستبدادية. لقد أطاحت الثورات الشعبية العربية بكراسي عددٍ من الحكام العرب، ولكن هذا لا يعني التوقف في عجلة التغيير، وبخاصة في حركة الأدب والنقد التي يجب أن تلعب دورها في تنوير الطريق وتثويرها؛ فلسفة وثقافة وفكرًا واجتماعًا وسياسة واقتصادًا ...إلخ. ولا شك أن النقاد والأدباء يجب أن يكون لهم دورهم في هذا الحراك، وفي إضاءة طريق بني الفكر العربي.

إن الفكر النقدي العربي شهد عبر تاريخه تطوراتٍ منذ العصر الجاهلي وحتى اليوم، وذلك بفعل المدخولات الحضارية والفكرية، وبفعل التلقيح الثقافي والفكري وبعلاقات الفكر العربي بالغرب وبلاد فارس في القرون الخمسة الأولى في عهد بني أمية والدولة العباسية الأولى والثانية وهكذا. لقد كان النقد في العصر الجاهلي انطباعيًا، ثم تطور هذا الفكر ليشهد جذوته وذروته في العصر العباسي الأول، وقاعدته الفكر الغربي النقدي –اليوناني- الذي طوّره العقل العربي، ولكن دون أن يضع نظريةً نقديةً في حقل النقد والأدب. إن الضعف السياسي العربي والعسكري والفكري والاجتماعي والديني ...إلخ كان له تُبعاته الاقتصادية والعسكرية منذ القرن السابع الهجري وحتى نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، أدّى إلى حالة الإحباط الثقافي والفكري والعجز السياسي والعسكري والحضاري، حتى أصبحنا عالةً على الآخر الغربي. ولكن الاتصال بالعالم الغربي، بكل أشكاله على قاعدة هيمنة الفكر الغربي المستعمر لوطننا العربي، أدّى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى بداية مرحلةٍ جديدةٍ في الفكر العربي، وبخاصةٍ ما قامت به البعثات إلى فرنسا وغيرها من ترجمة كثيرٍ من فلسفة الفكر العربي وآدابه. وبدهي أن يفيد العقل العربي من الحركة النقدية الغربية، وبخاصةٍ الفرنسية، الامتداد الطبيعي للشكلانية الروسية، ومدرسة براغ وغيرها، على الرغم من محاولات تمرير مفاهيم النقد العربي القديم، وبعبارةٍ أخرى فإن الحركة الأدبية والنقدية في الوطن العربي، وكذلك التقاليد الثقافية لم تتخذ طابع الهوية الثقافية العربية

باحث وأكاديمي أردني.

لتصبح هذه التقاليد أساسًا راسخًا لنظرية نقدية عربية حديثة، وذلك لأن البنى الثقافية في غالبيتها مستمدة من الثقافة الغربية على تعدديتها.

ويجب التنويه إلى أن حركة التاريخ في العالم الغربي وضغوطاتها ومتغيراتها السياسية والاقتصادية، وحروبها عبر قرنين أو أكثر من الزمان أدّت إلى بلورة مدارس نقدية، وفق متطلبات الظروف التاريخية، والحروب التي كانت قائمة وبخاصة الحربين العالميتين الأولى والثانية، ووفق مكونات الثقافة، ووفق المتغيرات الاجتماعية والحراك الاقتصادي التي عملت على نشأة المدارس النقدية والأدبية. ولا شك أن البرجوازية الأوروبية بمخاضاتها المتعددة شكّلت بني الثقافة والفكر الغربي على تعدديته وهوياته المختلفة والمتباينة. كما أدّت الثورة الاقتصادية في الغرب إلى امتداد نفوذه في العالم على قاعدة التفوق العسكري والحضاري الذي كان يتعامل مع الآخر على قاعدة أنه متخلف. فالعالم وفق نظر الغرب يتكون من فريقين، الأول: دائرة القطب المغناطيسي، وقوة الجذب، ونواة الفكر والثقافة والحضارة، فهو السيد المطلق. أما الفريق الآخر فهو المهمش، والضعيف، والمتخلّف، وفاقد الحرية والحياة والعلم، وهو الجاهل الذي لا يمتلك مقومات أمره، لذا يجب أن يتحكم هذا السيد بهذا العبد، فهناك سيدٌ وعبد، وذلك نتاج الهيمنة الاقتصادية والعسكرية والحضارية، وتحضرني مقولة بوش رئيس الولايات المتحدة، وهو يشير بإصبعه إلى رأسه، وذلك بقوله: «لن نسمح لهم بامتلاك هذا» وهو العقل، قاعدة كل تطور وتحضر وتقدم وفكر وحضارة.

إن اختلاف الرؤى والموقف والاتجاهات والميول لدى الإنسان عبر تاريخه ضرورةٌ تتطلبها الحياة بكل أشكالها وإلا كان الإنسان بصمةً واحدة وفكرًا واحدًا وثقافةً واحدة لا تعرف التطور أو التغيير، ولبقيت البشرية غارقةً في الظلام، ولذا فإن النقد يجب أن تتعدد اتجاهاته ومواقفه ومدارسه بما يخدم الإنسان والساحة الفكرية والفلسفية والأدبية. وما حركة التاريخ عبر قرونها ومراحلها إلا دلالةً على هذا التطور، وبتتبع النتاج الثقافي والفكري والفلسفي نتبين أن هذا النتاج عرف ألوانًا من الإبداع ومراحل من التطور متعاقبة في ظل الحراك السياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي، ومعطيات التاريخ تمنحنا رؤية ذلك، خلاف حالات التدهور وسقوط الأمم والشعوب عبر التاريخ التي شاهدنا لديها عقمًا فكريًا وثقافيًا. ولكن ذلك لا يعني أن بعض هذه الأمم لم تعرف تطورًا أو ملامح تطور فلسفي وثقافي وفكري.

وبدهي وفق هذه الرؤية أن نعي أن النقد بكل ساحاته ضرورةٌ من ضرورات الحياة لصقل المواهب والإبداعات المتعددة في مختلف العقول، ولدفع عجلة التطور نحو الأفضل بما يتناسب وحاجيات الثقافة والفكر والأدب والبشرية بشكل عام، وبما تتطلبه من إحداث تطور في الواقع المعيش. وبعبارة أخرى فإن النقد في مختلف حقوله يلقي الضوء على شرائح الواقع ثقافيًا وفكريًا وسياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا ...إلخ ويجب أن يكون نزّاعًا، وفاعلاً نحو الأفضل.

أن تعصف بعالم الذهن أسئلةٌ حول ماهية النقد ووظيفته ورسالته منها:

ما هي وظيفة النقد؟ هل يكون النقد متلقيًا فلسفته ومواقفه من الحركة الأدبية، وبمعنىً آخر يكون تابعًا لها، وظلاً للنتاج الأدبي في الساحة الثقافية؟ أم يكون النقد هو الموجّه بفلسفته ومعطياته وبأسسه، وببناه الرؤيوية، وتوجهاته، وتوجيهاته للحركة الأدبية؟

إن النقد بوظيفته يجب ألا يكتفي بالتحليل وبيان الإيجابيات والسلبيات للأعمال الفنية المتناولة نقدًا وتحليلاً، بل عليه أن يكون البوصلة الموجهة للحركة الأدبية والهادية له، حتى لا يظل الأدباء منغلقين على رؤيتهم، وعلى نتاجهم المتكرر، وبخاصة على صعيد الشكل الفني. إن الأفكار والمعاني يعرفها العربي والعجمي والفلاح والبدوي والمدني كما يرى الجاحظ، ولكن ما يميز الأديب عن غيره هو الطبيعة الفنية، أو بالأحرى الحاسية الفنية كما يرى العقاد. فهي التي تميز هذا الأديب

عن ذاك. إن ما نشاهده اليوم من تحول كثير من الشعراء وكتاب القصة القصيرة باتجاه الرواية، وما نشاهده أيضًا من هذا الكم الكبير من الأعمال الروائية التي قد لا ترقى إلى ما يجب أن تكون عليه الأعمال الفنية لضعف الرؤية والفلسفة والثقافة والفكر في هذه الأعمال يحتاج بالضرورة إلى النقد للشرح والتفسير والتقييم. فالحديث عن النقد هو الحديث عن حقيقة الحياة «بمعنى من المعاني، وحديث عن الإنسان، وغاية الأدب والنقد والفن هي حرفة الإنسان ومعرفته وفهمه، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنقد والتمحيص والبحث عن الجديد دائمًا»(1).

إن الفكر النقدي عند بعض النقاد «هو الفكر التاريخي، المنهجي العلمي، الكلي، الواقعي، المستقبلي، ويتجلى هذا الفكر في كل لغات الخطاب الحضاري للأمة، وغيابه يعني بالضرورة غياب البنية الحضارية؛ أي سيادة اللامعقول والفوضى والتقليد»(2).

وبدهي أن تختلف حقول النقد وميادينه عن بعضها الآخر، وذلك باختلاف مادته ومناهجه، فهناك النقد التاريخي والطبيعي، والنفسي والاجتماعي والأدبي والجمالي...إلخ. إن ماهية النقد وطبيعته ترتبط إرتباطًا مباشرًا ووثيقًا بالمناخ السائد على مختلف الصُعد، السياسي والاجتماعي، والفلسفي، والفكري، والفني، والأدبي، والتاريخي، والديني... إلخ. ولذا فإن ما شاهدناه من تطور في الحركة النقدية عبر التاريخ وما نشاهده الآن هو نتاج المتغيرات والتطورات في الساحات الإنسانية، والناقد يستمد مادته النقدية بقراءاته الواعية، والمتعددة، ومدركاته التاريخية والاجتماعية والسياسية والعسكرية، والاقتصادية والدينية، والحراك الإنساني عبر التاريخ الذي يشكل خلفيته الثقافية والفكرية، ومنطلقه في الرؤية والتحليل والشرح والتفسير والتقويم. وبعبارة أخرى فإن الأدوات التي تشكل رؤية الناقد ومنطلقاته وقواعده النقدية هي قراءاته ومخزونه الثقافي والفكري، ورؤيته الفكرية والثقافية والاجتماعية التي يراها في مجتمعه (مرئياته). ولذا فإن مواقف النقاد تختلف من ناقد لآخر وفق اختلاف الرؤية والمفهوم نتاج الحصيلة المعرفية. وهي التعبير الحي عن هذه الرؤى والمفاهيم، وفق فهمهم الذاتي لمقروءاتهم ومشاهداتهم وحصيلتهم المعرفية. فالنقد الأدبي المعاصر كما يرى غالي شكري لم يعد نتاج الأدب، ولم يعد وجوده مرتبطًا بوجود الأدب. يقول: «ليس صحيحًا مثلاً أنه حين يغيب الأدب –إذا غاب- يغيب النقد؛ لأن النقد ليس نباتًا طفيليًا يتسلّق أشجار الورد، ولأن النقد ليس مجاله الوحيد هو التطبيق على الأدب، فإن له مجالاً آخر حيويًا هو (التنظير) و(التأريخ) و(التأصيل)»(3)، وبعبارة أخرى فإن النقد غير تابع للأدب على الرغم من أنه لا تنفصل عراه عن الأدب رؤيةً ومنهجًا وتطبيقًا وقد اختلف النقاد أو تعددت آراؤهم في تعريف النقد، ففي الوقت الذي يرى فيه محمد مندور وفق رؤيته التطبيقية للنقد أن النقد مرتبط بالأدب وذلك بقوله: «النقد الأدبي في أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك على أن نفهم المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء، بحيث إذا قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها»(4) فإن تعريف محمود أمين العالم للنقد يبدو أكثر شمولية، فالنقد عنده «اكتشافٌ وتحديدٌ لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة، وتفسيرها، وتقييمها، وليس مجرد نقد ودحض وإدانة، وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزًا إبداعيًا»(5).

وقد حدد محمد مصايف العملية النقدية في ثلاث مراحل أساسية هي «مراحل الدراسة والتفسير والتقويم، وكل مرحلة من هذه المراحل لا يستغني عنها الأدب بحال، وإذا قام الناقد بهذه العملية حسب هذه المراحل، وعلى أحسن وجه ممكن، يكون قد أدّى رسالته تأديةً كاملة، ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنهضة العامة معًا»(6).

إن النقد يجب ألا يكون منغلقًا على نفسه، ويجب أن يكون موجهًا للحركة الأدبية والفكرية والفلسفية والاجتماعية بكل ما تعنيه الكلمة. خلاف الحالة التي عليها النقد في أيامنا هذه. صحيح أن حالات النقد الأدبي متعددةٌ بين النقد الملتزم البنّاء الهادف وبين النقد الهارب من مواجهة النص الأدبي وتشريحه وتفسيره وتحليله وتقييمه، وذلك لاهتمام النقاد وبخاصةٍ في المغرب العربي بكل ما تطرحه الساحة النقدية الفرنسية من مدارس نقدية، مثل البنيوية، وما تولد عنها من نظرياتٍ نقدية.

إن الواقع العربي اليوم، وما نشاهده من ثوراتٍ عربية ومتغيراتٍ عربيةٍ وإقليميةٍ ودولية على مختلف الصعد: السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية والدينية، بكل فلسفاتها الإنسانية، بحيث يتوالد عنه متغيراتٌ وصراعاتٌ وانتماءات وتحولات في الرؤية والفكر والواقع، ولذا يجب أن يصبّ النقد جلّ اهتمامه حول التحولات، ويعمل على خلق مساراتٍ جديدةٍ بناءة فاعلة. فهي فرصته الذهبية ليؤسس لرؤيةٍ نقديةٍ عربية بعيدًا عن النقد الآخر، وبخاصة ما تُرجم لنا عن النقد الفرنسي.

إن الترجمة عن النقد الغربي واللهاث خلف مدارسه لم تُتح لنا فرصة التأني والتأمل والرؤية في واقعنا الأدبي، والبحث عن منهجٍ أو مناهج نقدية تتصل بالأبحاث العربية الحديثة، وكأن النقّد في وادٍ ومجريات العصر في وادٍ آخر.

إن ترجمة المدارس النقدية الغربية لها أسبابها ودوافعها وطوابعها وبصماتها في الآداب الغربية، فهي ذات صلة وثيقة بالحركات الأدبية الغربية والشرقية وبتطور حركات هذا الفكر، لكن نقدنا العربي المعاصر مُنبتُّ الصلة بالواقع العربي في أغلب اتجاهاته إن جاز لي التعبير، في ذلك. لذا فالسؤال في ظل معطيات هذه المرحلة، وبخاصة في ظل ما يسمى بمرحلة الربيع العربي، هو كيف يجب أن تكون حركة النقد العربي؟

إن النقد في بعض الأحيان قد يسبق الأدب برؤيته المستشرفة لآفاق ما يجب أن يكون عليه الأدب، فهو يؤّسس لرؤيةٍ أدبية قد يلتزم بها الأدباء على مختلف نتاجات هذا الأدب، وكذلك يجب على الأدب، الذي في الأغلب الأعم يكون سابقًا لحركة النقد، أن يتماشى مع حركة الواقع وتطلعاته المستقبلية واستشرافاته التجديدية، كما لاحظنا في بعض الأعمال الأدبية لدى نجيب محفوظ وغيرها من الأعمال التي كانت راصدةً لما سيؤول إليه الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في مصر؟ لقد سُجّلت أعمالٌ أدبيةٌ أو رُصدت التنبؤات بضرورة التغيير قسرًا أو إرادة.

ما هي رسالة النقد؟

هناك فرقٌ كبيرٌ بين تعليم الناشئة ما توصل إليه النقد في العالم وبين الوقوف على مختلف الاتجاهات والمدارس النقدية والأدبية وبين الانسلاخ عن دراسة الواقع وتشريحه وتفسيره، ونقده للأجيال الناشئة، فهم غدًا الدارسون والنقاد. وإذا عرفنا أن الناقد هو القارئ الذكي فإننا نعي ما يجب أن يكون عليه النقاد والدارسون لأدبنا العربي. فالوطن العربي يعاني أشكالاً من الهيمنة الثقافية الغربية وغسل الهوية، ومحو ذاكرتنا الدينية والقومية والحضارية، والوقوف حجر عثرةٍ أمام التطور والتمدن والرقي. لذا يجب أن يتسم النقد في حقوله كافة أو بالأحرى يجب أن يصبّ كل اهتمامه نحو التنوير والتثوير لذاكرتنا وعقولنا ومواقفنا، لنبني وجودنا وتاريخنا وحضارتنا، لا أن نظل قابعين في عبادة الآخر الغربي الذي يعمل بكل جهدٍ ليمحو هويتنا حتى نظل تابعين له بشكلٍ أو بآخر. إن ما يهم الآخر هو تنشئة أجيال جديدة وخلق واقعٍ مُنبتُّ الصلة بتراثه وتاريخه وهويته، ومعمّىً مستقبلاً ليظل تابعًا له. ومهيمنًا عليه، وليحول دون تخفيف العربي طموحاته وأهدافه.

إن النقد يجب أن يكون منفتحًا على دراسه الأعمال الأدبية والفنية برؤيةٍ صحيحةٍ تهدف إلى خدمة الأدب أولاً، والإنسان

ثانيًا، لا أن يكون مغتربًا عن قضايا هذا الإنسان وهاربًا إلى حقول نقدية معزولة لا تصبّ في حقول الفرد والمجتمع، لبناء رؤيته النقدية والإنسانية وغيرها من الرؤى الثقافية والفكرية والفلسفية. ومن هذه الاتجاهات النقدية البعيدة عن الواقع المدارس النقدية المنغلقة على بنية النص من الداخل. ووفق هذه الرؤية لانغلاق بعض النقاد على دراسة النص الأدبي من الداخل، بعيدًا عن دراسة العالم الخارجي لمكونات النص الأدبي نادى بعض الدارسين والنقاد إلى اليقظة والوعي، ومعرفة ما يجب التعامل به رؤيةً وأداةً وذلك في إطار رؤيتهم غفلة العقل العربي وقصوره واستهتاره واستخفافه بالآخر، وذلك بانغلاقه على البنيوية التي تقوم بعملية النقد في ظل ما يسمى بالنوع الكامن، ونقد ما يتصل بشبكة علاقات اللغة، التي لا تحفل بالعالم الخارجي للنص، بل تحفل بما يكمن من علاقات داخلية، ووسائطها اللغة فقط. وهي تكتفي بلعبة التحويلات دون أن تتعدى حدودها كما يرى بياجيه أو دون أن تستعين بعناصر خارجية، وتتحدد لديه ضمن ميزات الجملة والتحويلات والضبط الذاتي، أو الانتظام الذاتي كما يرى ترنس هوكز.

إننا بحاجة إلى رؤية تجعل الفرد متمتعًا بقوة الشخصية، والثورة على المألوف والسائد على ألوان العذاب حتى يحقق الفرد وجوده وحريته وموقعه الاجتماعي الإنساني، وهذا ما يجب أن يتبناه النقد العربي الحديث.

ما هي وظيفة النقد؟

هل يكون النقد متلقيًا فلسفته ورؤيته ومواقفه من الحركة الأدبية، أي بمعنىً آخر أن يكون تابعًا وظلاً للنتاج الأدبي في الساحة الثقافية؟ أم يكون النقد هو الموجّه بفلسفته ومعطياته، وبنائه الرؤيوية وتوجهاته وتوجيهاته للحركة الأدبية؟

إن النقد بوظيفته يجب ألا يكتفي بالتحليل وبيان الإيجابيات والسلبيات للموضوعات المتناولة نقدًا وتحليلاً، بل عليه أن يكون البوصلة الموجهة للحركة الأدبية، الهادية لها حتى لا يظل الأدباء منغلقين على رؤيتهم، وعلى نتاجهم المتكرر، وبخاصة فيما يتعلق بالشكل. إن الأفكار والمعاني والموضوعات يعرفها كما يقول الجاحظ البدوي والفلاح والمدني، والعربي والأعجمي، ولكن الاختلاف يجب أن يكون في الطبيعة الفنية الحاسية الفنية أو بالخاصية الفنية كما يرى العقاد التي تميّز هذا الأسلوب عن ذاك، لا أن يكون الأدباء نسخةً مكررةً ومكرورة. صحيح إننا نقف على نتاجات أدبية لها وزنها وقيمتها في الساحة الأدبية لكن كثيرًا من نتاجات الأدب لا قيمة لها على صعيد الشكل والمضمون، فالثقافات الفنية تكاد تكون محصورة على صاحب الرؤية والفلسفة. إنني من خلال قراءاتي المتعددة في حقل الأدب –الرواية تحديدًا– وقفت وما زلت أقف على دخول حقل الأدب من لا يملك الصنعة الفنية، فقط يريد أن يقال عنه أن له حصةً في حقل الأدب، فهناك العشرات من الأعمال الروائية لا قيمة لها على صعيد الثقافات الفنية.

المراجع:

1- د. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1976، ص 258.

2- إبراهيم رمّاني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة والنشر، الجزائر، 1992، ص 24.

3- د. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد الأدبي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 12.

4- د. محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجّالة، القاهرة، 1973، ص 10.

5- محمود أمين العالم، توفيق الحكيم مفكرًا وفنانًا، دار شهدي للنشر، القاهرة، 1985، ص 9.

6- د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1981، ص 16.

انظر د. عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر النقاد الجزائريين، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 30، أكتوبر ديسمبر، 2001.

سِيبَوَيْهِ دكتاتورُ النحوِ ومُحنّطُ العربية

د. عودةُ اللهِ مَنِيع القيسيُّ

تمهيدٌ:

معلوم أن نشأة النحو أوّلاً كانت في مدينة البصرة حواليّ سنة ثمانين للهجرة ثم تلتها مدرسة في مدينة الكوفة كانت حوالي سنة مئة وثلاثين للهجرة،وأن مدرسة الكوفة أوعى لطبيعة اللغة من مدرسة البصرة بنسبة 20% تقريباً(1).

ومعلوم أن النحو.. هو وصف لظواهر اللغة،قد يكون دقيقاً في الوصف وقد يكون غير دقيق. وقد يأتي لاحق يكون أدّق وصفاً من سابق.

ومعلوم أن النحو أحد الأدوات التي تحافظ على بقاء اللغة وأجود منه،في حفظها، الأدب، ثم الفكر، ثم تطور المجتمع.فإذا كان النحو يُسهم في حفظ اللغة بنسبة 20% فالأدب يُسهم بنسبة 40% والفكر يسهم بنسبة 20% ونموّ المجتمع وتمدّدُهُ الحضاريّ يُسهم باسبة 20% كل ذلك من باب التقريب .

ومعلوم أن كلاًّ من هذه الأربعة.. تؤثر في اللغة إيجاباً أو سلباً بقدرٌ تفاعلها مع اللغة- أتفاعل حيٍّ واعٍ أم جامدٌ غيرُ واعٍ.؟

أمّا غيرُ المعلوم، سابقاً، فإن نحاة البصرة.. عملوا بوعي أو بغير وعي على جمود النحو وبالتالي على جمود اللغة بنسبة 20% وأن نحاة الكوفة لم يعملوا على جمود النحو وبالتالي جمود اللغة إلا بنسبة 10%(2) وأن جمود الأدب وتحوله إلى قوالب شكلية،(بعد أبي العلاء المعري الذي توفي سنة -449هـ) عمل على جمود اللغة بنسبته السابقة، وأن تخلّف الفكر،بعد القرن السادس الهجري... عمل كذلك على جمود اللغة بنسبته السابقة (ماعدا مشاعلَ قليلةٍ مضيئةٍ، بعد القرن السادس،مثل ابن خلدون (ت-808) لم تستطع أن تبدد الظلام) وإنّ تَخلّف المجتمعات العربية الإسلامية، بعد القرن السادس أدى إلى جمود اللغة بنسبته السابقة.

وهذا... يعني أن اللغة العربية توقفت عن النموّ بعد القرن السادس الهجري حتى نهاية القرن الثالث عشَرَ الهجري بل تراجعت في حكم الأجانب = الأتراك للبلاد العربية،حتى انتهى الأتراك إلى محاولة فرض منهج (التتريك) وهو إحلال التركية محلَّ العربية. ثم أخذت بشيء قليل من النمو،في العصر الحاضر- أي:منذ مطلع القرنَ الثالثَ عشَرَ الهجري وهو يوافق منتصف القرن التاسعَ عَشَرَ الميلادي.

ومعلوم أن سيبويه الفارسي الأصل هو وارثُ تراث نحو مدرسة البصرة ومُدَوِّنُهُ في كتابه (الكتابُ). قال لأحد زملائه في مدرسة العبقري العربي الخليل ابن أحمد الفراهيدي، وهو: علي ابن نصر الجهضمي: تعالَ ندوِّن علم الخليل(3).

بَيْدَ .. أن التلميذ،وهو سيبويه خالف أستاذه واعياً أو غير واعٍ قاصداً أو غير قاصد(4) وهذا... أمر لم يتفطن له أحدٌ من النحاة القدامى والمعاصرين للأسف الشديد.

▸ باحث أردني.

سيبويه هو أحد نحاة البصرة الفرس (البصرة التي لم يكن نحْويّ عربيّ شهير فيها إلا الخليل) تبعَ رؤية أسلافه النحاة من الفرس، وهو أنهم قد كان محفورا في خلفية أدمغتهم أنهم يريدون أن يسهّلوا اللغة على بني جلدتهم الذين تدفقوا على بلاد الحضارة الجديدة، ولا سيما مُدُن العراق(5): البصرة والكوفة، وبغداد أن يُسّهلوا تعلُّم العربية للتعامل مع العرب لا لمعرفة أسرارها وثقافتها. ولذا .. كانت رؤية سيبويه للعربية (قاصرةً)، أو موجّهةً بما سبق بيانه.. فانتهى إلى قوانين للغة (قواعد) كانت قواعد دكتاتورية جمدت اللغة وحنطتها ويضاف سبب آخر للسبب السابق، وهو أن اللغة لم يكن قد اكتمل جمعها عند إعداد وتأليف سيبويْه كتابهُ «الكتابُ» الذي صار دستور النحو العربي، مما أدى إلى قصور بعض قواعده، أو انحرافها عن الصواب بل إلى خطأ بعضها. (وكتابُ سيبويْه هذا... معظمُهُ إعداد لأنه من نحو الخليل).

اللغةُ بنت المجتمع... والمجتمع إذا بُلي بحاكم غشوم دكتاتور وُضعَ بواسطة القانونيين قوانين ظالمة جائرة.. تكبل العقول، وتمنع الإبداع والتجديد والنمو، والإسهام في الحضارة، وإن كانت تحفظ المجتمع من الانفلات،وهكذا اللغة.. فإذا بُلِيَتْ بنحْوي متّصل لا يدرك طبيعتها، أو يقنُّنها لتناسب غرضاً خارج أهداف اللغة، أو يأخذ شيئاً من أهداف اللغة، ويطرح أخرى، حفظتْ شيئاً، وغابتْ عنه أشياءُ... فإن هذا النحويّ يضع قوانين (قواعد) ظالمة جائرة تمنع اللغة من النمو والتقدم ومجاراة التطور بل تجمّدها وتحنطها...

وهكذا... كان أمرُ سيبويهِ (ومن سبقه من نحاة البصرة) فقد أحسنَ إلى اللغة بحفظها من الانفلات ولكن أساء إليها إساءات باللغة إذْ جمّدتها وحنطتها قواعدُهُ لقصور رؤيته للغة، ولعدم اكتمال جمع اللغة،فكانت قواعده سوراً منيعاً ضُرِبَ أمام العربية، يصدّها عن النموّ والتطوّر.

.. وهذا القصور لم يدركه نحْويّ أو لغويّ سابق، بل حتى يوم الناس هذا!



كيف جمدتْها وحنطتْها- قواعدُهُ؟

ذلك.. لسبعة أسباب مُدمّرة هي:

1 – أنه (ومن سبقه) جاؤوا ببدعة أوقفت نموّ اللغة: فقد قسموا اللغة إلى قسمين ما هو (أعمُّ أغلبُ) من الظواهر ،وقرروا أنه يقاس عليه.وما ليس من الأعمّ الأغلب (وهو القليل أو النادر) وقرّروا أنه (شاذّ) لا يقاس عليه. مثال ذلك.. أن صيغة المذكر التي على وزن (فَعْلان) مؤنثها على وزن (فَعْلى) مثل :ظمآنٌ ظمأى/ غيرانٌ غيرى، وهذا .. هو الأعم الأغلب عندهم ، في هذه الظاهرة اللغوية.. فيقاس عليه.

..أمّا ما جاء على وزن (فَعْلان) ومؤنثه (فعلانة) فهو عندهم شاذ لا يقاس عليه. ومثاله = ندمانٌ – ندمانة/ أليَان- أليانة.

وهذه رؤية في الغاية من الخطأ والخطورة = في الغاية من الخطأ.. لأن اللغة لم تكن قد اكتمل جمعها ، بل لم يكن قد جُمع أكثر من نصفها، في زمن سيبويهِ، ومن سبقه، إذْ توفّيَ سيبويه سنة 185 هـ. واللغة.. لم يتمّ جمعها، قبل نهاية القرن الثالث، وبذا .. يكونون قد قعّدوا قواعدهم، بناءاً على استقراء ناقص، كثيراً. ودليل ذلك أن مصطفى الغلاييني صاحب كتاب (جامع الدروس العربية) في النحو سَرَدَ، مما جاء على (فعلان-فعلانة) أربعَ عشْرَةَ كلمة(6). وأنا عَرَضاً

وجدت أربع كلمات، لدى مطالعتي موادَّ في معجم (لسان العرب).

وإذن-أ-شاذٌ ما حَصّله النحاةُ من ثمانيَ عشْرَةَ صيغة؟ أم هو أصلٌ معْتبرٌ؟

(وهي ليست كل ما ورد في اللغة) أم هو أسلوب آخر ؟ يجب أن يقاس عليه.

ثم.. هبْكَ وجدتَ من مادة لغوية كلمةً واحدةً؛ لماذا تصفها بأنها شاذة؟ لماذا لا تقول لم أجد،في هذا الباب إلا كلمة واحدة؟ لأن الكلمة الواحدة.. يجب أن تكون (نواةً) يقاس عليها؛ لأن اللغةَ-كُلَّ لغة- لا تنمو نُموّاً كافياً، ولا تستطيع أن تسايرنُمُوَّ الحياة وتطوُّرها؛ إلا إذا استُثْمرت جميع طاقاتها. أمّا الانتقاء في اللغة كلّ لغة.. فهو عدم إدراك لطبيعتها التي تقوم على الكثير كما تقوم على القليل.

.. بل إن القليل في عصر قد يُضحي كثيراً في عصر آخر. أمَا ترى أن الناس.. أضحَوْا،حتى الكتابَ،يستعملون(فعلانَ-فعلانةَ)أضعافَ أضعافِ (فعلانَ - فعلى)؟ إن «بدعة» أن بعض اللغة يقاس عليه، وبعضه لا يقاس عليه.. أدى إلى خلل كبير في نمو اللغة، أدى إلى جمود بعض جوانب في اللغة،وتوقفها عن النمو.إنها أضحت صيغاً محنطة كمومياءات الفراعنة.

.. وقد يقال: لكنّ (فعلانَ-فعلانةَ)عاميّةٌ- فأقول: إن الذي له أصلٌ في الفصحى في لهجة من لهجات العرب السبع التي جُمعت منها اللغة- ولو كلمةً واحدة- ليس عاميّاً. بل هو فصيح- يُقاس عليه، بل يقاس على الكلمة الواحدة. فما جاء، في لهجة من هذه اللهجات، ولو كلمةً واحدةً كان للناس- عوامّ وعامّةً ومتعلمين أن يستعملوها،وأن يقيسوا عليها.

.. ثم إن الكلمات كالناس (واللغة..بنتُ المجتمع) قد يشتهر بعضُهم، ويخمُل بعضُهم الأخر بل قد يشتهر المرءُ، في حِقبة، ويخمل في حقبة أخرى. أمَا ترى أن الكُتّاب المجدّدين.. يشتهرون، ويكثر دَوَرانُهم على الألسنة، في عصور الحرية والازدهار،والتقدم.. ويخمل ذكرهم،في عصور الظلم والاستبداد والفساد؟ وعكسهم الكُتّابُ المقلّدون.

العاميةُ والفصحى:

بل .. إن العاميّة والفصحى أُختان؛ لأن العاميّة هي الفصحى،بعد أن طرأ على بعض حروف بعض الكلمات.. تغيّر؛ كأن يقول العامة بِكتب بدل يَكتب. أي: يبدلون بالياء باءَاً.وكأنّ يلفظ سكان المدن الثاءَ.. سيناً، أو الذالَ..زاياً. وهذا.. لا يفقد الكلمة أصلها. بل إن كثيراً من الكلمات يلفظها العامّة والفصحاء بنفس اللفظ؛ فالجميع يصفون فيقولون؛ فلان صادق ذكيّ، عاقل، جبّار، حكيم، حِرّيف في موضوع كذا....

.. وهكذا عندما تكون الكلمة في سياق، مع فرق واحد، وهو أن العامّة.. لا يحركون آواخر الكلمات، أمّا الفصحاء.. فغالباً يحركون

.. ومن أدلة أن العاميَّة أختُ الفصحى أن التلميذ،عندما يدخل المدرسة، في الأول الابتدائي، ويقول له معلمه بالفصحى: كيفَ حالكَ؟ يفهم كلامه، ويجيبه بالعامية. وإذا قال له، من أوّل يوم: استخرجْ دفترَكَ وقلَمَكَ (محرّكةً) يفهم كلامه، فيخرج قلمه ودفتره. ولايُدرك هذا، وأمثاله، من نشأ في بيئة إنجليزية مثلاً

.. فالعامية والفصحى أختان، على شرط أن تُستعمل كلٌ منهما بشكل عامّ في مجالها: العاميّةُ.. في الحياة اليومية، وتحادث الناس في حوائجهم اليومية والفصحى.. في المحاضرات، والخطب، والكتابة. ولابأسَ في من أحسّ بنفسه قدرةً على أن يتكلم الفصحى، في كل شأن ، وكل مجال.. أن يلتزم بها.

- ومثل الكلمات التراكيب: فكثير من تراكيب العاميّة.. مماثلة لتراكيب الفصحى؛ مع سقوط معظم الحركات من العامية ليس أكثرَ.

2- ومن أسباب تجميد سيبويه للغة وتحنيطها:

– أن سيبويه، ومن سبقه(لقلة المجموع من اللغة، في أيامهم) (تحكّموا) في كثير من الاشتقاقات، فأفقدوا اللغة.. طاقة كبيرة.

مثلاً

النسبة إلى الإضافة: يقرر سيبويْه (وقبله.. أستاذه الخليل) أن النسبة إلى الإضافة تكون لجزئها الأول أو لجزئها الثاني،حَسَبَ المعنى وليس للجزئين معاً. يقال في النسبة إلى الجزء الأول: في امرئ القيس امْرِئيّ أو مَرَئيّ، وفي عبد القيس عبْديّ.

.. ويقال في النسبة إلى الجزء الثاني: ابن كُراع كُراعيّ(بحذف ابن) وابن الزبير(7) زبيريّ(7).

– أقول: والحق أن في هذا.. تحكُّماً؛ لأنه لا يتضح المعنى دائماً بذلك؛ لأن الأصل هو المعنى؛ فالألفاظ.. خَدَمٌ للمعاني كما يقوي الإمام عبد القاهر الجرجاني(8) هَبْ أننا سمينا رجلاً (امْرأ الحقّ)؛ أننسب إلى الجزء الأول، فنقول: امرَئي أو مَرَئيّ؟ وعندئذ.. كيف نعلم أن هذه النسبة إلى امرئ القيس أو إلى امرئ الحقّ؟ والأصل وضوح المعنى، ولذا.. فالصواب في مثل هذا.. أن ننسب إلى كلمة منحوتة من الجزئين: المضاف والمضاف إليه فنقول في امرئ القيس: مَرْقَسيٌّ وفي امرئ الحقّ: مَرْحَقّيّ.

.. ويقول ابن مالك في (الألفية):

(فما سوى هذا.. انسِبَنْ للأولِ

مالم يُخَفْ لَبْسٌ ك «عبد الأشهلِ»)

أي: قل: أشهليّ. وأرى أنَّ أصوب منها النحت فننحَتٌ من عبد الأشهل عَشْهل، ثم تنسب إليها فتقول: عَشْهليّ. هذه أوضح في النسبة إلى عبد الأشهل من أشهلي لأن فيها دلالةً على عبد وعلى أشهل، وقد استعمل العرب مثل ذلك، فنحتوا من عبد شمس عبشماً ونسبوا لها، قالوا:عبشميّ.. (وقد يحسُن أحياناً النسبة إلى أحد الجزئين، عندما لا يسوغ اللفظ مثلاً: عبد مناف ليس من سهولة اللفظ أن نقول: عَمَنافي بل الأسهل أن نقول منافي).

اعتراض:

..بل ماذا يقول سيبويه (وأستاذه الخليل وابن مالك) بأنهم يرَوْن النسبة إلى بعلبك هي: بعليّ؟ مع أن الناس(وهم الحكم؛ لأن العامية والفصحى تنبعان من معين واحد، هو اللهجات العربية السبع التي أشرنا إلى عددها سابقاً) يقولون: بعلبكيّ مثل: منير البعلبكي الكاتب المعروف لأن بعلياً لا يتضح بها المعنى. وإلا.. فكيف نفرق في النسبة إلى بعلٍ وَحْدَها بين بعلبك وبعلَ زَوْرٍ وبعلَ حِنٌّ ؟ لذا .. فما جرى عليه الناس في الألفاظ هو الصواب. وماسببُ وقوف سيبويْه وأستاذه الخليل، عند الصورتين السابقتين إلا لأن اللغة.. لم تكن قد جُمِعَ كثير منها في أيّامهما (أما ابن مالك.. فهو مقلد، كغيره من المقلدين منذ أوّل نحْويّ، بعد سيبويْه، حتى يوم الناس هذا، فأصابهم العشا عمّا عرف من اللغة بعد ذلك، ولم يدخلوه في نحوهم).

.. بل على رأي سيبويه واستاذه لا تصحُ النسبة إلى بيْتَ لحْمَ على تَلحميّ ولا إلى عينِ كارمٍ على عِكرماويّ أقول: وهما صحيحتان، بلا أدنى ريْب.

3- ومن أسباب ذلك.. عدم القياس على القليل أو النادر مع أنه يجب القياس عليه وجوباً:

– ومما يعتبرونه غيرَ مقيس أيْ:شاذّاً؛ يلُفظ ولا يقاس عليه ! ما أورده سيبويْه نقلاً عن أستاذه الخليل وهو قولُهُ ﴿..فمن ذلك عبشميّ ﴾نسبة إلى عبد شمس﴿ و عبْدريّ ﴾ نسبة إلى عبد الدار، أو عبد ربّه ﴿ وليس هذا بالقياس(9) ﴾. هكذا..يقول الخليل.مع أن عبشماً نحت، والنحتُ..نوع من أنواع الاشتقاق.

أي : هو شاذّ في – رأيهما- مع أنه،كما أسلفنا،ليس في اللغة استعمال، ولو جاء بكلمة واحدة شاذٌ، ولا يقاس عليه لأن (ما يقاس عليه، وما لا يقاس عليه بدعةٌ أساءت إلى اللغة إساءة كبيرة، فجعلت الشعراء، والأدباء الناثرين، والمفكرين والمؤرخين....ينكُلون عن استعمال ألفاظ تقاس على القليل وهذه الألفاظ هي المناسبة للمعنى، بل هي التي تبرز المعنى ضاحياً، ولاتسدّ ألفاظ أخرى مكانها فخسر بذلك المعنى في الأدب، والفكر، وكل أنواع التعبير، في مجالات الحياة المختلفة، وقُيّدت ألسنة المتكلمين، بل شُذّبَت بنسعة كما قال الشاعر عبد يغوث الحارثي:

(أقول وقد شدُّوا لساني بنسعةٍ أمعشرَ تيْمٍ، أطلقوا من لساننا)

.. ولولا أن هذا جائز (وما منعهم من إجازته إلا بِدعةُ الشذوذ هذه التي ألصقوها ببعض الكلمات والعبارات القليلة الدوران وهم على خطأ ، في ذلك، صُراح) لولا أن هذا جائز لكان خطأً(10) أن ننسب إلى بيت لحم على (تلحميّ) وإلى عين كارم على (عِكْرماويّ) كمل سبق. بل ليس هذا فحسْبُ(11) جائزاً، بل هو واجب من أجل نموّ اللغة، وتطوّرها ومجاراتها لتطور الاجتماع والحضارة.

4- ومن أسباب ذلك القصورُ الواضح إذا نسبْتَ إلى الجمع:

-قال سيبويْه رواية عن أستاذه الخليل: (.. وكذلك، إذا أضفت (نسبت) إلى مساجد،قلت: مسجديّ.ولو أضفت إلى الجُمَع قلت جُمَعيّ-«نسبة إلى المفرد الجُمْعة» ... فإن أضفتَ إلى عُرَفاء قلت: عَريفي « نسبةً إلى المفرد عريف» وهذا « قول الخليل.وهو القياس على كلام العرب-(12)

-أقول: قال الخليل: وهو القياس على كلام العرب. أقول: وهذا .. يعني في علمهم أن ما عداه.. شاذّ! هذه البدعة التي جمّدوا بها اللغة وتهيّب الخروجَ عليها الأدباءُ والكتابُ، حتى لا يُرْمَوْا بالخطأ لأننا أمّة تقديس، للقديم، فتقليد؛ فلا نتفكر، ولا نتدبر، ولا نشُكُّ ولا ننقد إلا من رحم ربُّك.

-أقول: فيا أخي العبقري الخليل، ماذا تقول في الذين نسبوا بعدك إلى الجمع فقالوا:ابن شاكر الكُتُبيّ نسبةً إلى الكُتُب لا إلى الكتاب؟ وماذا تقول في الذين نسبوا إلى الزنانير لا إلى زنّار فقالوا الزنانيريّ؟ وماذا تقول في الذين ينسبون إلى البراذع فيقولون البراذعيّ ولا يقولون: البرذعيّ ينسبون إلى الجمع، لا إلى المفرد؟ بل ماذا تقول في الذين يقولون الساعاتي نسبةً إلى الساعات؟ وماذا عسانا نقول في الذين يقولون: الفطائري أو الفطاطري (أبدلوا بالهمزة طاءًا) نسبةً إلى الجمع الفطائر لا إلى المفرد الفطيرة. ولا تقل: هذا.. عاميّ؛ فقد سبق أن عَرَفنا أن العامية والفصحى أختان في الألفاظ والتراكيب (وليس في حركات الإعراب).

.. بل أنقول: معاهدةٌ دَوْليّةٌ (بتسكين –الواو) نسبة إلى المفرد، عندما تكون المعاهدة بين بضع دُوَلٍ أم نقول: معاهدة دَوْلية للتي تعقدها أطراف في دولة واحدة، (بفتح الدال وسكون الواو) نسبةً إلى المفرد؟ لكي نفرّق بين أنواع المعاهدات فننسبها إلى المفرد (دوْلي) وإلى (دُوَليّ) المعاهدة التي تعقد بين دُوَلٍ فننسبها إلى الجمع)؟

.. الصواب عندي، وعند غير المقلدين، غير المقلدين.. الذين جمدوا على القديم واعتبروا بل أيقنوا أن كتاب سيبويه هو دستور النّحْوِ لا يأتيه الباطل، لا من بين يديه ولا من خلفه. فجعلوا يدورون في فلكه: يشرحونه أو يختصرونه، أو يغيرون ترتيبه (على فرق هائل في أسلوب عرض مسائل النحو بينهم وبين سيبويه، وكل ذلك لصالح سيبويْه الذي جعل عَرْضَ النحوممتعاً:جعله حكايةً وحواراً وتفسيراً، ونصوصاً مختارة من فصيح كلام العرب.) مع أن الحقيقة أن كتاب سيبويه... فاته الكثيرفي القواعد الذي لم يستدركْهُ من جاؤوا بعدَهُ إلى اليوم فاته الكثير؛ لأن اللغة في زمانه.. لم يكن قد اكتمل جمعها كما أسلفنا القول أمّا من جاؤوا بعدَهُ فقد عرضوا مسائل سيبويه عرضاً جامداً لا حيوية فيه، ولا امتناع.

-وبالمناسبة... فمن أشنع الغلط ماقرأته في الصحف الأردنية أن بعضها تقول عندما يزور الجريدة وفْد من الطلاب تقول(زارنا وفد طالبيّ!!) يالله! أزاركم طالب واحد أم زاركم جماعة من الطلاب؟ إن المعنى الذي ماجاءت الألفاظ إلا من أجل التعبير عنه يقتضي أن نقول وفد طُلابيّ ومعاهدة دُوَلية (عندما تكون المعاهدة بين دول) ناسبين إلى الجمع، لكي نحترم عقولنا وفهومنا باحترامنا للمعنى، ولكي نتعامل بلغة مفهومة للناس.

5- ومن أسباب تجميد اللغة وتحنيطها أخطاء سيبويه في النظر إلى لغة العرب وتبعهُ النحاةُ:

-أن سيبوَيهِ ومن كان قبلهُ، ومن جاء بعدَهُ آمنوا (بأسطورة) فصاحة الأعراب الكاملة. مع أن عرب القبائل السبع (وليس أعراب القبائل السبع خلافاً للمتداول) التي كانت أفصحَ القبائل على الإطلاق كان بعضُ أفراد كل قبيلة أفصحَ من بعض لأن الله تعالى لم يجعل الخلق، في بيئة من البيئات ، متماثلين في أيّ صفة من الصفات .. ومع أن الأعراب بل العرب فيهم الفصيح والأفصح، والأقل فصاحة، بل فيهم الذي يلحَنُ؛ مع ذلك..عدّهم اللغويون والنحْويّون كلّهم.. فصحاءَ، حتى قال ابنُ جني صاحب كتاب (خصائص اللغة وسرّ العربية) وأكبرُ فقيه لُغوي في العربية (كلُ كلام العرب.. حُجّة!!(13)وتلك غفلةٌ من اللغوين والنحويين بسبب التقديس فالتقليد، وبسبب وَهْمِهِمْ بأسطورة فصاحة الأعراب بل العرب كُلّهم!!

.. حتى لقد أورد النحاةُ بيتاً ملحوناً ،معتبرينه من العربية، ومتمدحين أنهم يعلمون دقائق اللغة! ومادرَوْا أن هذا الكلام هو خطأ لا تُقرّهُ العربيةُ، ولا يقره الفصحاء. وإن موضعه ليس كتب اللغة والنحو، وإنما كتب (الأنثروبولوجيا) لدراسة الانحراف في السليقة الذي طرأ على هذا اللاّحن، وامثاله. وبيتُهُ هو :

(إن أبــاهـــا وأبـــا أباهــــا قد بلغا في الفخر غايتاها)!

وصوابه:

(إن أبــاهـــا وأبـــا أبيهـــا قـد بلغا في الفخر غايتيْها).

لأن أبا الأولى اسم (إن) منصوب بالألف؛ لأنه من الأسماء الخمسة و أبا الثانية معطوفة على الأولى منصوبة بالألف.

-أمّا (أبا) الثالثة، فصوابها (أبي) لأنها مضافٌ إليها أبا الثانية، والمضاف إليه مجرور، وعلامة جرّه هنا الياء لأنه من الأسماء الخمسة.أما غايتيْها فهي مفعول منصوب، وعلامة نصبه الياء لأنه مثنّى.

6- ومن أسباب ذلك التجميد والتحنيط أخطاؤهم الكبيرة.. بأنهم اعتبروا كلّ ماجُمع من اللغة يجب الحفاظ عليه، والبحث عن تبرير لإعرابه.وهذا..أوقعهم في التكلف، وأوقع الناس في كراهة النحو، وكراهة اللغة العربية(مع أن العربية من أسهل اللغات)(14).

لأن بعض ما جُمع منحرف عن سليقة الفصحى، وكان يجب أن يحوّل إلى الدراسة (الأنثروبولوجية) لا إلى الدراسة النحْويّة.

..ومن ذلك -مثلاً- ما قاله سيبويه، عن عمل (ما) النافية؛ قال: (أمّا أهل الحجاز فيشبهونها ب -ليس- إذْ كان معناها كمعناها).

...(وأما بنو تميم.. فيجرونها مجرى أمّا وهل أي: لايُعملونها في شيء، وهو القياس! لأنه ليس بفعل وليس (ما) كليس، ولا يكون فيها إضمار(15))!.

أقول:.. فبنو تميم يقولون مثلاً: ما الطيبُ إلا المسكُ) بضمّ آخر الطيب وآخر المسك. أما أهل الحجاز فيقولون: (ما الطيبُ إلا المسكَ) بضم آخر الطيب، وفتح آخر المسك.

و واضح أن تعليل سيبويْهِ قاصرٌ؛ لأن الفيصل في هذا الأمر هو معنى التركيب فمعنى (ما) في هذا التركيب، وأمثاله

كمعنى (ليس) لأن الأثنتين تنفيان عدم اختلاف الطيب عن المسك. وكون «ما «ليست بفعل كذلك» كأنك قلت تماماً عن (ليس) إنها ليست بفعل، وأمّا أن (ما) ليس فيها إضمار (أي: ضمير) فإن (ليس) تخلو من الإضمار، ومن هذا يبين أن إجراء (ما) إجراء (أمّا وهل)- هو انحراف بها عن حركة ما تؤدي مثل معناه

(والمعنى هو الأصل ،وليس صورة اللفظ).إلى ما لا تؤدي مثل معناه.

وأهم من هذا، وأقوى.. أن القرآنَ الكريمَ أفصَح نصٍّ في العربية أعمل (ما) فقال تعالى عن معنى ما قاله نِسوةُ الأرستقراطية الفرعونية، وصفاً ليوسف - عليه السلام-: (ماهذا بشراً) (يوسف 31).

فهل تُوازى بلغة القرآن لغة أخرى؟، وهل يجوز أن تخالف لغةَ القرآنِ- لغةٌ أخرى وأن نقبلها؟، ولا سيما في الحركات؟! هذا.. لا يجوز ولا يصّح.

.. على هذا فما قاله سيبويْهِ هو غفلةٌ عما ورد من استعمال للحركات، في أفصح كتاب وذهاب إلى تعليل هو أقرب إلى التبرير أمَا قالوا: (أضعف من حُجّةِ نحْويٍّ)؟

وإذن.. ماذا نفعل في تعبير بني تميم؟

الجوابُ: إن اللغة التي يُراد لها الحياةُ الخالدةُ ويُراد لها أن تكون سهلة على الناس، يجب أن تقوم على (نظام) واحد في حركات الإعراب خاصةً (لا في علامات بنْيَةِ الكلمات) التي يمكن أن يحدث فيها بعضُ الاختلاف، كأن يقال: كَفَلَ بفتح الفاء في الماضي، وضمها في المضارع أو كفَل يكفَل بفتح الفاء في الماضي وفي المضارع فهذا.. لا ضيرَ فيه، (لأنه اختلاف لهجات)، بل يحدث تعدد الألفاظ في المعنى العام الواحد.

..أجَلْ تقوم على نظام واحد في حركات الإعراب؛ لأن حركات الإعراب في معظمها لها دلالةٌ على المعنى (وما كان ليس له دلالة جاء «لاطراد» النسق) وماكان من الحركات له دلالة على المعنى لا يجوز أن تختلف فيه الحركة على التركيب الواحد كالمثل الذي أوردناه، عند بني تميم، وعند أهل الحجاز. (أمّا ما كان اختلافاً بين النحاة، في المعنى.. فلا بأس باختلاف الحركات فيه مثال على ذلك: أنت شاعراً أبرعُ منك خطيباً، فإذا قال نحوي: شاعراً وخطيباً تمييز. وقال آخر: شاعراً وخطيباً حال .. فلا بأس بذلك، لأن الإعراب يتبع المعنى، عند كلٍّ من المُعْربيْن، أمّا في مثل (ما الطيبُ إلا المسكَ) فلا معنى لاختلاف الحركات على تركيب واحد؛ لأن هذا .. ناقضٌ، لسبب وجود النحْو.

وإذن مرة أخرى، نتساءل: ماذا نفعل في تعبير بني تميم؟ بناءًا على ما تقدم.. نهمل حركة إعرابه، ولا نبقي إلا حركة الفتح على (المسك) وهي صورة إعرابِ قريش، بل وإعرابِ القرآنِ ونحوّل التركيب التميمي،بسبب رفع (المسك) إلى الدراسة الأنثروبولوجية.

..على هذا فكل إعراب يخالف إعراب لغة قريش، أو إعراب القرآن يُهمَلُ.. وكل قول إعرابُهُ خارجٌ على الإعراب المعتمد (والمعتمد في المفعول – مثلاً هو النصب) يهمل هذا القول (ومثلُهُ بيت الشعر الذي أوردناه سابقاً)، لأن اللغة التي يراد لها أن تستمَّر في الحياة، وتماشيَ الحياة يجب وجوباً أن يكون لها نظام واحد، في حركات النحو خاصّةً. لأن ما قالته القبائل العربية.. ليس فصيحاً فصاحةً أسطورية وإنما أكثره صواب وفصيح، يجب التمسُّك به وأقلّهُ غير فصيح، وغير صحيح، ولا يتسق مع نظام الفصحى فيجب وجوباً أن يطرح نحْوياً وقد يدرس دراسة (أنثروبولوجية).

7- ومن أسباب ذلك التجميد والتحنيط أخطاء سيبويْهِ وسائر النحاة بأنهم أعربوا حركاتِ تركيبِ التعجّبِ أعرابَ التراكيب المرنةِ:

قال سيبويهِ (هذا.. باب ما يعمل عمل الفعل،ولم يجْرِ مجرى الفعل، ولم يتمكن تمكّنَهُ)

(وذلك قولك:ما أحسنَ عبدَالله! زعم الخليل أنه بمنزلة: شيءٌ أحسنَ عبدَالله، ودخله معنى التعجب. (وهذا.. تمثيل ولم يتكلم به). ولا يجوز أن نقدم عبدالله، ونؤخر ما ولانُزيل شيئاً عن موضعه. ولا نقول فيه: ما يَحْسُن، ولا شيئاً مما يكون في الأفعال سوى هذا(16).

أقول:هذا.. يعني أن (ما أفعلَ الشيءَ و أفعِلْ بالشيءِ) هما تركيبان نمطيان /قالبيان.أعني أنه تركيب ثابت الرتبة وقوله (هذا..باب ما يعمل عمل الفعل) مُشيراً عنده على أنّ عبارته عاده (مُعْرَبة). وابنُ مالك يعتبر هذا التركيب مُعْرَباً كما أعربَ العبارة الآتية ابنُ عقيل شارح الألفية (ما أحسنَ زيداً-!) فالإعراب، عنده، كالآتي (ما مبتدأ. وهي نكرة تامّة، عند سيبويهِ. و(أحسنَ):فعلٌ ماضٍ، فاعله ضمير مستتر عائد على ما و زيداً مفعول أحسَنَ. والجملة: خبر من ما والتقدير: شيء أحسَنَ زيداً، أي:جعله حسناً).

أقول، وأتساءل: ألهذا التركيب الثابت الرتبة إعرابٌ؟ الجواب لا.عندي.

وشرح هذا كالآتي:

.. الجمل في العربية نوعان: جمل نماذجية تحليلية (وهي التي أطلق عليها الدكتور ناحوم تشومسكي الجمل التوليدية والجمل التحويلية)وكَثْرتُها في العربية تبلغ تقريباً (90%) تسعين بالمئة.وجمل أخرى هي الأنماطية الوصفية، وهي قليلة في العربية لا تبلغ أكثر من (10%) عَشَرَة بالمئة(17).

الجمل النماذجية التحليلية.. جمل مرنة التركيب يحدث فيها تقديم وتأخير مثل: (صامَ المؤمنُ رمضانَ). يمكن أن نقول: صام رمضانَ المؤمنُ أو المؤمنُ رمضانَ صامَ أو رمضانَ.. صامَهُ المؤمنُ. وهذا... لا يأتي اعتباطاً، بل إن هذه المرونة لها قيمة كبيرة في الدلالة على المعنى المراد. فإذا قال المتكلم الجملة الأولى (صام...) فقد كان أهم نقطة عنده الصيام، ويليه، في الأهمية المؤمن، ثم رمضان. وإذا قال: (صام رمضان المؤمن) كان الذي يلي(صامَ) في الأهمية رمضان فإذا قال (المؤمن رمضان صامَ) كان أهم شيء المؤمن ثم رمضان ثم صام. وإذا قال (رمضانَ ..صامه المؤمن) كان التركيز على رمضان، ثم على الفعل(صام) ثم كان المؤمنُ أقلَّها أهميةً. وهذه المرونة لا تمتلكها لغة أخرى. العربية وَحْدَها هي التي تمتلكها.

وتتبدّى لك أهمية هذا التقديم والتأخير، عندما تتدبر مثل قول الله تعالى: (ووصّى بها إبراهيمُ بنيهِ ويعقوبُ..) (البقرة -132). فهنا إبراهيمُ -عليه السلام- فاعل، ويعقوبُ -عليه السلام- فاعل، ولكن جاء إبراهيم بعد الفعل، وأُخّر يعقوبُ، بعد المفعول (بنيه). وهذا.. له معنىً بلاغيٌّ لا يؤدّى بغير هذا التقديم والتأخير من دون تطويل الكلام فإبراهيم هو الجدّ، وهو رسول نبيّ، نزلت عليه صُحُف. ويعقوب هو الحفيد، وهو نبي لا رسول، لم ينزل عليه كتاب. فدلّ القرآن على هذا الفرق بين الجدّ والحفيد، بهذا الفصل بينهما، فَقُدّمَ الجدُّ، وأُخّر الحفيد، لأنه ليس من رعاية المقامات أن يأتيَ الحفيد، بعد الجدّ، مباشرة، كأن يقال(ووصى بها إبراهيمُ ويعقوبُ بينهما). فكانت جمالية تعبير القرآن أنه كان عادلاً في جعل الحفيد، مؤخراً، بعد المفعول به. فحُفظت بذلك المقامات، ولم يسعفنا على معرفة أن الجدّ فاعل وأن الحفيد فاعل (على مجيء الحفيد بعد المفعول) إلا حركاتُ الإعراب.

وإذن.. مثل هذه الجمل النماذجية التحليلية غير ثابتة الرتبة... يجب أن يكون عليها حركاتٌ تُعْرَبُ لتمييز المعنى المُراد.

أما الجمل الأنماطية الوصفية الثابتة الرتبة كالجملة السابقة (.. ماأحسَنَ زيداً) فليس لها (إعرابٌ) في الحقيقة،

إنما لها حركاتٌ ثابتةٌ عليها. هي الفتحة على الكلمة الثانية وعلى الكلمة الثالثة. وهذا... نمطٌ يقاس عليه قياساً والقياس على مثله أسهل من الإعراب، بكثير، لأنه لا يتغير ترتيب الألفاظ فيه ولا تتغير حركاته. أمّا إعرابه الذي جاء به النحاةُ... فهو إعرابٌ مُفتَعَل متكلف، لا قيمةً له،ولا دلالةً.. فإذا نظرنا إلى إعراب ابن عقيل لعبارة (ما أحسنَ زيداً) وجدناه لا ينبع من داخل التركيب،وإنما هو مُجْتَلب عليه اجتلاباً؛ فإن (أحسنَ) ليس فعلاً كما قال سيبويه (هذا باب ما يعمل عمل الفعل،ولم يجرِ مجرى الفعل). والحقّ..أنه لا يعمل عمل الفعل(خلافاً لسيبويه)، لأن زيداً ليس مفعولاً أبداً. لأنه لو كان مفعولاً على معنى (شيءٌ أحسنَ زيداً) أو (شيءٌ أحسنَ عبدَالله) كما زعم الخليل لما كان (تعجباً)لأن جملة التعجب.. جملة إنشائية . أما (شيءُ أحسنَ عبدالله أو زيداً) فجملة خبرية (لا إنشائية) والجملة الخبرية .. قد تفسّر الجملة الإنشائية،ولكنها لا تقدُّرُ مكانها؛ لأن الفرق في المعنى واسع بين تعجبنا من حُسْن زيد، بقولنا: (ما أحسنَ زيداً) وبين إخبارنا عن زيد بأنه (شيءٌ أحسَنَ زيداً). ويبين لنا الفرق جلياً عندما نأتي بعبارة تعجبية كقول الشاعر:

(ما أقدَرَ اللهَ أن يُدني على شَحَطٍ
مَنْ دارُهُ الحَزْنُ ممن دارُهُ صُولُ-١).

وبين معناها وبين محاولة تفسيرها بقولنا: (شيءٌ أقدرَ اللهَ). أستغفرِ الله العظيم!! ما هذا الشيء الذي يُفعل بالله... فيقدرَهُ؟ والله هو المقْدِرُ لكل شيء، ولا شيءَ يقع في العقل أنه يُقْدِرُ اللهَ. فكيف،وهو الخالقُ والمُقْدِرُ والموجدُ؟؟!! هذا.. هرطقة من القول!

وأيضاً.. هذا الإعراب المُجتلب المُتكلّف للتعجب يُعَقّد طالب العلم، لأنه إعراب غير مفهوم للعقل، لأنه ليس نابعاً من جوف الكلمات كقولنا(صامَ المؤمن رمضان). فهذه إعرابها فيها: فصام:فعل والمؤمن: فاعل ورمضان: مفعول.

إذن.. النحاة، جميعاً، كانوا في غفلة وبصيرة عليها غشاوة عندما اعتبروا الجمل الأنماطية الوصفية تُعْرَب كما تُعرب الجمل النماذجية التحليلية كانوا في ذلك منذُ أوّل نحويّ حتى آخر نحوي في هذا العَقد.

وإذن باعتبار الحركتين (ً الفتحتين) على الكلمة الثانية والثالثة من تركيب التعجب والقياس عليها واطّراح الإعراب المُتكلف... نحلّ مُعضلةً من معضلات النحو، ونُلقي نصف عِبْء الإعراب عن كاهل طلاب العلم بل والعلماء لأن الوقت الذي يُنفق لحفظ هذا الإعراب المتكلف حفظاً، لا فهماً (لأنه إعراب غير مفهوم)على قِلّة تراكيبه يساوي كلّ الوقت الذي ينفق لفهم إعراب التراكيب النماذجية التحليلية، على كثرتها، لأن الفهم...يُسّهل التعلّم وانعدام الفهم أو ضعفه.. يُصعّب التعلُّم.

ومثل صيغة التعجب (ما أفعَلَ الشيْءَ) صيغةُ (أفْعِلْ بالشيْءِ) لها حركات،وليس لها إعراب.

الخلاصةُ :

نحاة البصرة.. عملوا بوَعْي أو بغير وعي على جمود النّحْو، وتحنيط اللغة كما ظهر ذلك في (الكتاب) لسِيَبَوَيْهِ.

العربية.. توقفت عن النمو، بعد القرن السادي الهجري، بل تراجعت في زمن الأجانب = الأتراك.

سببان أديا إلى جَوْر سيبويه على اللغة: تسهيل اللغة لبني جلدته وأن المجموع من اللغة في زمانه لا يزيد على نصفها، فكانت بعض قواعده.. قاصرةً، بل منحرفةً، بل خاطئة.

ومع أن سيبويه.. أحسنَ إلى اللغة بحفظها من الانفلات.. بَيْد أنه أساء إليها بالقواعد التي قيّدتها لأنه لم يدرك أبعاد اللغة، أو لم يكن مابين يديّه من اللغة..كافياً لإدراك أبعادها. فكانت قواعده.. سُورٌ أصدّها عن التطور.

بدعةُ القياس على الأعم الأغلب وعدم القياس على القليل.. أساءت إلى اللغة، وأوقفت كثيراً من موادها عن النموّ. مع أن طبيعة اللغة كلّ لغة.. تستدعي أن يكون (القياس) مبدأً أساسياً في كل موادها من دون أيّ استثناء.

العاميّة والفصحى في الألفاظ والتراكيب ينبعان من نبع واحد والفرق بينهما ضئيل. أماالفرق فهو في حركات الإعراب.

النسبة إلى المضاف والمضاف إليه... تكون أحيانا إلى جزئه الأول، وأحياناً إلى جزئه الثاني وأحياناً (وهذا..مالم يقله سيبويه، وأستاذه الخليل) إلى كلمة منحوتة من الكلمتين. من أجل الحفاظ على وضوح المعنى.

اعتراض: النسبة إلى بعلبك ليست بعلي كما يرى الخليل وسيبويه، وابن مالك وإنما هي: بعلبكي من أجل وضوح المعنى ومثلها... كثير.

ومما لا يُقاس عليه عندهم (ورأيُهم خطأٌ) مثل: عبشميّ نسبةً إلى عبشم وهي كلمة منحوتة من عبد شمس، وهي قبيلة عربية.

الجمع، في النسبة إليه قصور. إذْ ينسبون إلى المفرد. والصواب أنه ينسب أحياناً إلى المفرد وأحياناً أخرى إلى الجمع نفسه... والفيصل في ذلك.. أن يتضح المعنى في الكلمة المستعملة.

10- آمنَ النحاة بأسطورة فصاحة جميع الأعراب. بل العرب وهذا غير صحيح؛ فبعض القبائل أفصح من بعض، وبعض الأفراد، في القبيلة الواحدة، أفصح من بعض. وقد ورد عن العرب شعر ملحون يجب أن يُطرح ونثر مخطوء يجب كذلك أن يُطرح.

11- في الإعراب يجب أن لا يكون على كلٍّ من كلمات العبارة كلّ عبارة أكثر من حركة واحدة لأفصح قبيلة، أو تُعتمد حركة القرآن الكريم وماعداها.. يُطّرح؛ لأن اللغة الواحدة يجب أن يكون لها نظام واحد في مجال حركات الإعراب. فهذا يساعد اللغة على البقاء ومجاراة تطور الحياة ويحميها من التضارب أو التناقض بين مكوناتها.

12- في الألفاظ.. لا مانع من التعدد أمّا التراكيب..فلا يجوز التعدد فيها إلاّ قليلاً لأن قوام اللغة هو التراكيب. أمّا حركات الإعراب.. فالوجوب توحيدها على عبارات التركيب الواحد كما سبق القول.

13- التراكيب النماذجية التحليلية.. تُعْرَبُ حركاتُ عباراتها. أما التراكيب الأنماطية الوصفية.. فلا يوجد إعراب لحركاتها. وإنما تكلّفَ ذلك النحاةُ، فعقّدوا السهل،وصعّبوه على طالب العلم. لأن التراكيب النماذجية.. إعرابُها آتٍ من داخلها-أما التراكيب الأنماطية..فإعرابها الذي جاء به النحاة .. متكلف وغير مفهوم وآتٍ من خارجها،أي: مركّب عليها تركيباً، بل مفروض عليها فرضاً.ومثلُ (ماأفعلَ الشيءَ) تركيبُ(أفعِلْ بالشيءِ) لا فرقَ.

14- التراكيبُ النماذجيةُ..عباراتُها ذاتُ مرونة، تُمكّن من التعبير عن دقائق المعاني، تبعاً للتقديم والتأخير أما التراكيبُ الأنماطيةُ.. فعباراتها ثابتة الرتبة. وهذا يُسهّل حفظ حركاتها والقياس عليها ولا حاجةَ إطلاقاً لإعرابها.

15- التراكيب الأنماطية.. إنشائية –فلا يصح تقديرُ إعرابها بجملٍ نماذجية خبرية- وإنما يصح تفسيرها (لا تقديرها)- بها.

الهوامش:

توضيح:

- لم أكثِرْ من المراجع النحوية، فاكتفيت بالكتاب/ لسيبويه موضوع الدراسة بألفية ابن مالك، وشرحها لإبن عقيل، وبكتاب (جامع الدروس العربية لمصطفى الغلاييني) لأن النحاة، بعد سيبويه كانوا يرددون قواعد سيبويه، وينقل بعضهم عن بعض بشكل مؤسف.

- المصدر: سيبويه عَمْر ابن عثمان ابن قنبر الكتاب- بيروت/ دار الجيل- ط1- تحقيق: عبد السلام محمد هارون.

- المرجع الأول: ابن عقيل- عبد الله ابن عقيل العُقيليّ- شرح ابن عقيل على- ألْفية ابن مالك- لبنان/ بيروت/ دار العلوم الحديثة- 1964- تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.

- المرجع الثاني- مصطفى الغلاييني- جامع الدروس العربية- لبنان/ المطبعة العصرية- 1959.

1- انظر: كتابي (رُؤَىً- نحْوية وصرفيّة- تجديدية) 4/11-40- عمّان/ دار البداية 2011م. وقد غيرت ، في هذا الكتاب ثلث النحو العربي تقريباً نحو الأيسر والأوضح في المفاهيم.

2-المرجع السابق- مقارنة بين الكوفيين والبصريين نحو وصرف 4/11-40

3- سيبويه الكتاب تقديم 1/25.

4- عندما كان سيبويه يقتنع برأي أستاذه الخليل، يقول: وقال الخليل- رحمه الله- وعندما لا يقتنع يقول: وزعم- الخليل- رحمه الله. ولم أجد أحداً تفطّن لهذا.

5-(تدفقوا على الحضارة الجديدة ولا سيما مُدنِ العراق). تعليق: اعتبرت في كتابي السابق (الرؤى النحوية) أن (ولاسيما) ليست أكثر من حرف عطف بمعنى (خاصة)- ولذلك، فما بعدها يعرب كإعراب ما قبلها. ولذا «فكلمة (مدنِ) مجرورة بحرف الجر على. ثم (ولاسيما) حرف عطف بمعنى (خاصة)- و(مُدنِ) اسم معطوف على -بلاد- مجرور، لأن - بلاد مجرورة.- والنحاة» يُعَقّدون إعراب (ولاسيما)- تعقيداً متكلّفاً لامزيد عليه في التكلف.(أنظر:إعرابها في: جامع الدروس العربية-143/144-لبنان -المطبعة العصرية.والإعراب مهمٌ عندما يضيف إلى معنى الكلمة،وهي في سياق، معنىً نحوياً. والإعراب..مهم لاطّراد النسق ليس أكثر في مواطن أخرى. ويكون عبئاً على طالب العلم،عندما يكون معقداً، ولا يفيد معنىً إضافياً.ومن أمثلة ذلك إعراب ولاسيّما أنظر:تفصيل ذلك في كتابي (الرؤى النحوية)-السابق-2/255،256.

6- المرجع السابق- 2/225.

7- سيبويه - الكتاب- 2/92،93 - 3/374، 375.

8- الإمام عبد القاهر عبد الرحمن الجرجاني- دلائل الإعجاز - 55، 56- القاهرة/ مكتبة الخانجيّ- 1952.

9- سيبويه - الكتاب - 3/374

10-(لكان خطأً) - حتى الآن تكتب (خطأً) في حالة النصب، هكذا (خطأً)- وهذا..غير صواب؛ لأن (خطأً) مثل (خطعاً- أو - جَذَعاً) - فهنا- العينُ في النصب يأتي بعدها- الفٌ- منونةً تنوين نصب. والهمزة.. أخت العين. كلتاهما حلقية، فما ينطبق على العين ينطبق على- الهمزة- وهي ليست من جنس الألف، بحالٍ من الأحوال- فيجب أن يليها - ألفٌ- في حالة تنوين الفتح. وهذا نقص في الإملاء توارثته الأجيال- تقليداً.

11- (بل- ليس هذا -فحسْب- جائزاً- بل هو واجب).

تعليق:

التركيب المألوف هو: (بل ليس هذا جائزاً- فحسْب، بل هو واجب). ولكنني فضّلت أن أجعل - (فحسْب) قبلَ- (جائزاً)، لأننا عندما نؤخر- (فحسْبُ)- يفهم من المعنى، في العبارة التي قبلها- أن الأمر غيرُ جائز.ثم تأتي (فحسْبُ) فيتبين أن المعنى ليس النفي بل الإثبات، بعد فهم النفي من العبارة تقلب (فحْسبُ) المعنى إلى الإيجاب. ولذا.. آثرتُ أن أقدم (فحسْبُ) حتى يفهم أن المعنى- إيجابي- بدْءاً، وهذا أيسر للفهم.

12- سيبويه- الكتاب- 3/378.

13- نقلاً عن : عودة الله منيع القيسي- رُؤَىً- نحْوية وصرفية- تجديدية- 2/141،143.

14-المرجع السابق- 2/33،41،49،50- ففيه مقارنة تفصيلية عن سهولة العربية ذات التراكيب المرنة- قياساً إلى اللغة الإنجليزية - ذات القوالب التعبيرية الجامدة.

15- سيبويه - الكتاب -1/57.

16- المرجع السابق- 1/57.

17- عودة الله منيع القيسي- الرؤى النحوية- 3/105-116.

صورة الزلزال في شعر طلائع بن رزّيك

د. ثناء نجاتي عياش*



شهدت بلاد الشام في العهد الأيوبي عدة زلازل كان من أبرزها الزلزال المدمر الذي ضرب قلعة شيزر في عام 552 هـ* فدمرها، وأهلك من كان فيها، ومن ضمنهم أسرة الشاعر أسامة بن منقذ (1)، الذين رثاهم بقصائد مؤثرة، كما أن أثر هذا الحدث بدا جلياً في إحدى قصائد الشاعر طلائع بن رزّيك(2) الذي ربطته صداقةٌ متينة بأسامة بن منقذ، ولعلها من المرات النادرة أن نظفر بقصيدة في الأدب العربي يصف فيها قائلها زلزالاً، جاء ذلك في أثناء تعزيته لأسامة ومواساته، وهذه ميزةٌ تُحسب لطلائع؛ لأن الشاعر لا يعيش بمعزل عما يحيط به من أحداث.

بدأ الشاعر حديثه عن الزلزال بتمهيد قدّم فيه تعازيه لصديقه محاولاً التخفيف عنه، مبدياً تعاطفه معه للمصاب الجلل الذي حلّ به، كما أفصح عن ذلك قوله(3):

فاحتسب ما أصاب قومك مجدَ
الدين واصبر فالحادثات ضروب

إن تخصصكم نوائبٌ ما زالت
لكم نون من سواكم تنوبُ

فكذاك القناة: يُكسر يوم الروع
منها صدرٌ وتبقى كُعوبُ

وضرب لصديقه مثلاً مستمداً من الواقع الحربي ليخفف عنه؛ لأن قناة الرماح إذا ما انكسرت وبقيت منها الكعوب، يمكن إعادة ترميمها، وهكذا شأن صديقه، فعلى الرغم من ثقل مصابه فإن لديه القدرة على الخروج من محنته، وخير وسيلة لذلك الانشغال في جهاد الأعداء، بدلاً من الاستسلام للأحزان.

وتحدث الشاعر عن نوعين من الجهاد يرى صديقه قادراً على القيام بهما معاً، ويشهد له بالكفاءة والتفوق فيهما، هما: جهاد اللسان فهو شاعرٌ وأديب، والجهاد بالنفس فهو فارسٌ ومقاتل، وفوق هذا وذاك فصديقه يتمتع برجاحة العقل والحكمة، مما يؤهله للنجاح في المهمتين معاً، كما يظهر من قوله(4):

وإذا ما حرضت فالشاعر
المفلّق فيما تقوله والخطيبُ

* باحثة وأكاديمية أردنية

وإذا ما أشرت فالحزمُ لا يُنكر

أن التدبيـر منـك مصيبُ

لك رأيٌ يقظان إن ضُعف الرأي

على حاملي الصليب صليبُ

وقد شخّص الشاعر الرأي وأضفى عليه صفات الكائن الحي عندما وصفه باليقظان، وجانس الشاعر بين (شعار النصارى) والصليب لغة (بمعنى الشديد) ليظهر مقدار راجحة عقل صديقه، مقابل ضعف آراء أعدائه وتهاويها، وهنا نجد ملمحاً دينياً من ملامح الصراع في هذا العصر، الذي لم يكن عسكريا فقط.

وكما شخّص الشاعر الرأي في البيت السابق فقد شخّص الدهر في قوله(5):

هكذا الدهر حكّمه الجورُ والقصد

وفيــه المكـــروه والمحبـــوبُ

مستعينا بالمجاز العقلي، ونسب إلى الدهر القدرة على إحلال الأفراح والأتراح بالناس، فالدهر متقلبٌ لا يبقى على حال، فلئن أساء الآن فإنه سيسر مستقبلاً، وما على المرء إلا تقبل حكمه.

أما سبب حدوث الزلزال فقد عزاه الشاعر إلى أمرين أولهما: كثرة ذنوب الناس وكأنه يرنو إلى قوله تعالى: ﴿ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُم بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾ (الروم:41)، كما يتضح من قوله(6):

أبذنبٍ أصابها قدرُ الله   فللأرضِ كالأنام ذنوبُ

وشخّص الشاعر الأرض عندما شبهها بكائن حي يرتكب الذنوب؛ لذا عاقبه الله لما استحقّ العذاب، كما أنه نسب الذنوب إلى الأرض وليس إلى أهلها للدلالة على كثرتها، أما الأمر الثاني فعزاه إلى احتلال المسجد الأقصى من قبل الأعداء وتدنيسه بأشكال شتّى من التدنيس، عندما قال(7):

إن ظني والظنُّ مثل سهام الرمي:

منها المخطى ومنها المصيبُ

أن هذا لأن غدت ســاحة القدس

ومــا للإسلام فيها نصيبُ

نزلت وسطه الخنـــازير والخمر

وبارى الناقوس فيها الصليبُ

واطمأن الشاعر إلى التعليل الثاني أكثر من اطمئنانه إلى التعليل الأول، الذي لم يجزم به عندما وظف الاستفهام بقوله (أبذنب)، أما التعليل الثاني فقد أكده بأكثر من مؤكد من مثل تكرار إن التي تفيد التوكيد أصلاً واللام .

وعلى الرغم من أنه شبه الظن بالسهام التي قد تصيب وقد تخطئ، إلا أنه رجح أن يكون ظنه في محله لأن الظن يعني (إدراك الذهن الشيء مع ترجيحه، وقد يكون مع اليقين(8)، وقد ورد الظن بمعنى اليقين في قوله تعالى: ﴿قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُلاَقُوا اللّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللّهِ وَاللّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾ (البقرة:249).

وتوقف عند مظاهر تدنيس الصليبين للمسجد الأقصى بتصويره الخنازير تعيث به فساداً، وحلّ الصليب محل الأذان، وهدفه إثارة المشاعر الدينية في نفوس المسلمين، لعلهم يهمّون إلى تحريره.

ولم يفوت الشاعر الفرصة عندما تحدث عن بعض معتقدات الفرنجة لينتقدها كما في قوله(9):

أيعبــدُ النـــاسِ عن عبـــادةِ ربٍّ

الناسِ قومٌ إلههم مصلوبُ

وبعد هذا التمهيد تحدث عن الزلزال وقوته وآثاره التدميرية، بدأها باستخدام التعبير التقليدي (لهف نفسي) الذي يقال في مواضع الحزن والتحسر؛ ليُشعر القارئ بمدى تأثره لما جرى، كما يتضح من قوله(10):

لهف نفسي على ديار من السكان

أقــوت فليـــس فيهـــا عريب

ولكن حلتّها فأنسته أوطان صباه

والأهـــل يـومــــاً غـريب

وتوافق ما ذكره الشاعر مع ما روته كتب التاريخ من أن الزلزال كان مدمراً ونتج عنه كثير من الضحايا(11)، فلم ينجُ أحدٌ من أسرة أسامة وهذا ما عبر عنه بقوله: أقوت فليس فيها عريب.

وربط الشاعر الحاضر بالماضي ليكني عن عظم الفاجعة التي حلّت بذلك المكان وأهله، ورسم صورتين متقابلتين للمكان قبل حدوث الزلزال وبعده؛ ليقوي الإحساس بفداحة المُصاب عند القارئ، فقد كان المكان يعجّ بأهله وبمن وفد إليه، حتى أن هذا الوافد لم يعد يشعر بالغربة، لا بل نسي أهله وموطن صباه، مما يوحي بجمال ذلك المكان وهدوئه، وكذلك بالأمن الذي كان يعمّه، وحسن استقبال أهله للوافدين إلى غير ذلك مما تحتمله هذه الصورة. أما بعد الزلزال فقد وصل المكان إلى حالٍ كئيبة ترك الشاعر المجال للقارئ ليتخيّل فداحتها من خلال توظيفه لإيجاز القصر في قوله: (أقوت ليس فيها عريب).

ولئن نجح الشاعر في رسم الصورة المؤثرة السابقة، إلا أنه لم يوفّق عندما رسم صورة للزلزال؛ ربما لا تتناسب مع أجواء المعاناة والخوف والدمار التي يُعايشها الناس عند حدوث زلزال وإلا فما معنى وجود ألفاظ مثل رقصت أرضه، غنى الرعد والطرب في قوله(12):

رقصت أرضه عشية غنّى الرعدُ

في الجــو والكـــريم طروبُ

وتثنّت حيطـــانــــه فـأمـــالتهـــا

شـمـالٌ بـزمـرهـا وجنوبُ

وعلى الرغم من هذا فإننا نجد ابتكاراً في الصورة الحسّية – الحركية – السمعية السابقة التي أضفى من خلالها صفات الكائن الحي على غير العاقل (الأرض – الرعد- الحيطان) فقد شبّه الأرض وهي تميد بفعل الزلزال بكائنٍ حي يرقص، وشبه الرعد بكائن حي يغني، وشبه الحيطان بكائنٍ حي يتثنى، وعلى الرغم من جمالية هذه الاستعارة من الناحية الفنية فإنها تبدو غريبة في مثل هذه الأجواء. ولا يخلو قوله السابق من تلاعبٍ لفظي ناتج عن حرصه على توظيف مراعاة النظير(13)، وذلك بجمعه بين الرقص والغناء والطرب، وهي أشياءٌ متناسبة، لكنها لا تتناسب مع سياقٍ يتحدث عن زلزال مدمر.

ونجح الشاعر في وضع القارئ في أجواء الحدث وكأنه يشهَدُه بأم عينيه؛ عندما بيّن أن الأمطار قد صاحبت الزلزال بدليل ارتفاع صوت الرعد في السماء، وهبوب الرياح القوية، مما جعل المعاناة أكثر، ولهذا كانت النتيجة مدمرة كما يظهر من قوله(14):

لا هبــوب لنـــائمٍ من أمـــانيه

وللعـــاصفــات فيها هبوبُ

ووظف القصر عن طريق النفي والتقديم (لا هبوب لنائم)؛ ليعبر عن هول الموقف وكثرة القتلى ونلاحظ أنه اختار الجمع (أماني) بمعنى الموت لأن الموت أحاط بكل من كان في ذلك المكان، ونكّر كلمة (نائم) ليبيّن أن كلّ فردٍ كان عرضة للخطر، كما أنه يشير ضمنا إلى أن الزلزال قد حدث ليلاً والناس نيام؛ لذا كانت الخسائر أفدح، وجانس الشاعر بين هبوب بمعنى الاستيقاظ وهبوب للدلالة على حركة الريح وشدّتها، وهذا دليلٌ آخر على حرصه على الصنعة الفنية.

ورسم الشاعر صورتين متناقضتين في قوله(15):

وأرى البرق شامتاً ضاحك السن

وللجـــو بالغيـــوم قطـــوبُ

الأولى عندما شخصن البرق وصوره بصورة إنسان يضحك شامتاً ربما بما يراه أمامه من أحداث، والثانية عندما صوّر الجو بصورة إنسانٍ عابسٍ مقطب جبينه، والصورة الأولى لا تتناسب مع ما وصفه من دمارٍ حلّ بتلك المنطقة، ومعاناة أهلها، وربما دفعه إلى هذا الأمر حرصه على المشابهة الشكلية بين لوني البرق والسن، أما الصورة الثانية فقد وُفق فيها أيما توفيق لأنها جاءت متناسبة مع جو الحدث، وتعبّر عن الأسى والحزن الذي حلّ بتلك الديار.

ومما سبق يتضح أن الشاعر نجح في رسم صورة للزلزال بحيث وضع المتلقي في أجواء الحدث ، وكأنه يراه بأم عينه، فهو وصف الآثار المدمرة للزلزال، وشدته، ووقت حدوثه، وما رافقه من كوارث طبيعية، كما أنه ربط حدوثه بكثرة آثام الناس، فكأنّه عقوبة لهم على ذلك، وبخاصة أنهم سمحوا-بسكوتهم- للصليبيين بتدنيس أعز المقدسات (المسجد الأقصى)، ولم يغفل عن تقديم المواساة والتخفيف عن صديقه الشاعر أسامة بن منقذ، وكان هذا هو الدافع الأول لنظم قصيدته، مما يعني أن وصف الزلزال جاء عَرَضاً، ولم يخصص القصيدة من أجل وصفه.

الهوامش:

* شيزر، قلعة بالقرب من حماة، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1/199.

1- مؤيد الدولة أبو المظفر، أسامة بن مرشد بن منقذ (ت584هـ) فارس وشاعر وأديب، وكان متعدد المواهب، ولد في شيزر التي دمرّها فيما بعد زلزل قضى على أسرته فرثاهم بأعذب القصائد، وألّف كتابه "المنازل والديار" بعد حدوث الزلزال في عام 553هـ. له العديد من المؤلفات منها: كتاب البديع في نقد الشعر، وتاريخ القلاع والحصون، وكتاب المنازل والأديار، وكتاب لباب الآداب، وكتاب الاعتبار، وله ديوان شعر، جمعه في حياته وكتبه بخط يده. ولمزيد من التفاصيل ينظر: وفيات الأعيان،ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت،2/ 195. وكتاب الاعتبار، أسامة بن منقذ، تحقيق وتقديم: قاسم السامرائي، وزارة الثقافة، عمان. عدة مواضع.

2- أبو الغارات طلائع بن رزيك (ت 556 هـ) لُقِب بالملك الصالح، شاعر من شعراء الدولة الفاطمية، تولى الوازرة في عهد الخليفة الفائز ثم العاضد، وله ديوان شعر. ولمزيد من التفاصيل: ينظر: العماد الأصفهاني، محمد بن محمد بن نفيس، خريدة القصر وجريدة العصر(شعراء مصر) نشره: أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس، 173-174. ووفيات الأعيان، ابن خلكان، 2/ 526.

3- ديوان طلائع بن رزيك، جمعه وقدم له: أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، مطبعة الرسالة، 1958،61.

4- السابق، الصفحة نفسها.

5- السابق، الصفحة نفسها.

6- السابق، 60.

7- السابق، الصفحة نفسها.

8- المعجم الوسيط، أخرجه إبراهيم أنيس وآخرون، دار الفكر، مادة (ظن).

9-ديوان طلائع، 60.

10- السابق، 60-61.

11- كتاب الروضتين في أخبار الدولتين، أبو شامة المقدسي، دار الجيل بيروت، 1 /120.

12- ديوان طلائع، 60.

13- مراعاة النظيرهو أحد فنون البديع والمراد به "ذكر الشيء وما يناسبه لا بالتضاد" الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3 ، 1993، 21/6.

14- ديوان طلائع،60.

15- السابق، الصفحة نفسها.

كيف تستقطب محبة الناس بسرعة؟

د. حنان جميل هلسة

كنت أقف في الصف منتظراً مجيء دوري لتسجيل رسالة في مكتب البريد. لاحظت أن الكاتب الذي يعمل في دائرة التسجيل، يقوم بعمله بضجر. كان يزن الرسائل، ويسلم الطوابع البريدية، ويرد ما تبقى من الرسوم، ويغطي الإيصالات. هذا العمل الرتيب كان يسير سنة بعد سنة.

فقلت في نفسي: سأحاول أن أستقطب محبة هذا الفتى. ومن الواضح، إذا كنت أود كسب محبته، على أن أقول شيئاً لطيفاً، ليس عن نفسي، بل عنه هو، ورحت أتساءل: ما هو الشيء الذي بإمكاني أن أعجب به بصدق...؟ إن هذا السؤال صعب الجواب عليه، وخاصة إذا كان الأمر يتعلق بغرباء، لكن في هذه الحالة بدا الأمر سهلاً، إذ لاحظت بسرعة، شيئاً أثار إعجابي المطلق.

فبينما كان يزن رسالتي، أبديت بحماس إعجابي بشعره، متمنيا لو كان لي شعر مثله. عندها نظر إلي، وهو منذهل وقال بتواضع، ووجهه يشع بالابتسام: «أحقاً ما تقول...؟ لكنه لم يعد جميلاً مثلما كان في السابق «... لكنني أكدت أنه ما زال رائعاً، رغم فقدانه بعض حيويته، ولمعانه، وكان سروره عظيماً بمدحي هذا. وبعد محادثة سارة، أخبرني أن كثيرين قبلي، كانوا قد ابدوا إعجابهم بشعرة.

وقد رويت هذه القصة مرةً أمام جمهور من الناس. فسألني أحدهم: ما الذي كسبته من ذلك...؟ وما كنت أحاول كسبه»؟

إذا كنا أنانيين، ولم نستطيع إشاعة القليل من السعادة، وإظهار تقديرنا الصادق دون المحاولة لكسب أي شيء في المقابل، ولو كانت أرواحنا كالقمر الذي لم يكتمل. فإننا لن نستحق سوى الفشل.

أجل، كنت أريد كسب شيء من هذا الفتى، كنت أريد شيئاً لأجله من دون ثمن. وقد حصلت عليه، حصلت على هذا الشعور، إنني فعلت شيئاً لأجله دون أن يكون هو قادرٌ على فعل شيء بالمقابل، وهو شيءٌ يبقى يتوهج، ويطرب ذاكرتك، حتى بعد وقت طويل من حدوثه.

هنالك مبدأٌ مهمٌ في السلوك الإنساني، فإن سرنا عليه، لن نقع في أي مازق، وسنكسب بواسطته عدداً لا يُحصى من الأصدقاء، وسعادةً دائمة.

لكن حالما نتجاوز هذا المبدأ، فإننا سنواجه متاعب لا متناهية. هذا المبدأ هو: أن تجعل الشخص الآخر يشعر بأهميته.

يقول (جون ديوي): إن الرغبة في الشعور بالأهمية، لهي أعمق حافز في الطبيعة الإنسانية. كما يقول وليم جيمس: «إن أعمق المبادئ في طبيعة الإنسان: هي التماس التقدير والثناء، الحافز المسؤول عن الحضارة نفسها.

وكان الفلاسفة يسعون لإيجاد قواعد للعلاقات الإنسانية منذ آلاف السنين، ولم يستطيعوا إيجاد سوى قاعدة واحدة هي في غاية الأهمية، إلا أنها ليست حديثةً... بل هي قديمة قدم التاريخ، فقد علمها زردشت في فارس، منذ ثلاثة آلاف سنة، ووعظ بها كونفوشيوس أهل الصين منذ أربعة وعشرين قرناً، ولقنها لاوتي مؤسس الطائية لقومه في وادي (هان). ووعظ بها بوذا على ضفاف الغانج، منذ خمسمئة سنة قبل الميلاد،

كاتبة أردنية.

وتعلّمها كتبة الهندوس المقدسة قبل ذلك التاريخ بألف سنة. كما علمها المسيح لتلاميذه منذ عشرين قرناً. وقد أوجزها المسيح بحكمه، هي من أهم الحكم في العالم تقريباً: «عامل الآخرين بما تحب أن يعاملوك به» . فأنت ترغب في استحسان الناس، واعترافهم بقيمتك الحقيقية، وشعورهم بأهميتك بالنسبة لعملك الصغير. لكنك لا تريد أن تسمع إطراءً رخيصاً وكاذباً، بل تلتمس التقدير المخلص. أنت ترغب أن يكون أصدقاؤك ومعاونيك (صادقين في تقديرهم، وكرماء في مدحهم)، كما يقول تشارلز شواب «وكلنا نرغب في ذلك».

وهكذا، فلنتبع هذه القاعدة الذهبية، ونعامل الآخرين بمثل ما نرغب في أن نُعامل به. ولكن كيف نفعل ذلك... ومتى وأين...؟ الجواب هو: في كل مكانٍ وفي كلِّ زمان. فمثلاً، طلب أحدهم من موظف الاستعلامات في (راديو سيتي) رقم مكتب (هنري سوفين). كان هذا الموظف يرتدي بذلةً رسميةً أنيقة، ويريد أن يتباهى أمامه بالطريقة التي يعمل بها. فأجاب بوضوح: «هنري سوفين... الطابق الثامن عشر.. الغرفة 1816، أسرع إلى المصعد — لكنه توقف فجاةً وعاد ليقول له: «أريد أن أهنئك على أسلوبك؛ تصرفت كفنانٍ مبدع، وهذا شيءٌ غير اعتيادي».

فأشرق وجه الفتى بالسرور، وأخبره: لماذا يتعمد التوقف القصير بين العبارة والأخرى...؟ ولقد جعلته كلماته يثّبت ربطة عنقه ليزيد من أهميته في نظر الشخص الذي أثني على أسلوبه في الحديث. وأنا أقرأ هذه الحادثة انتابني شعور أنه ليس عليك أن تصبح سفيراً في فرنسا، أو رئيساً للجنة مهمةٍ كي تستخدم فلسفة التقدير هذه. باستطاعتك أن تفعل بها فعل السحر كلَّ يومٍ تقريباً.

فإن قدّمت لك النادلة البطاطا المسلوقة مثلاً، في الوقت الذي أنت طلبت البطاطا المقلية على الطريقة الفرنسية بادر إلى القول: «أنا آسف طلبت البطاطا المقلية على الطريقة الفرنسية»، وستجيب هي بدورها: ليس هناك أي إزعاج على الاطلاق». كما أنها ستكون مسرورةً لتلبية طلبك، لأنك أبديت لها الاحترام.

إن عبارات المجاملة مثل: آسف لإزعاجك... أتوسل إليك... من فضلك... هل تسمح... شكراً... من شأنها أن تقطر الزيت في طاحونة الحياة اليومية الرتيبة، كما أنها تشير إلى التربية والأخلاق الحسنة.

ولنأخذ مثلاً آخر.. هل قرأت ذات مرة روايةً من روايات (هال كاين) — (شعب مانيسكا) و(المفكر)...؟ إن الملايين من الناس قد قرأوا رواياته. لقد كان هذا الكاتب ابن حداد، ولم يذهب إلى المدرسة أكثر من ثمان سنوات، رغم ذلك توفي وهو من أغنى رجال الأدب الذين عرفهم التاريخ، وها هي قصته:

كان (هال كاين) يعشق القصائد القصيرة، فقام بقراءة كل شعر (دانتاي غبريال روسيني)، وكتب مقالة يمتدح فيها إنجاز روسيني الفني — وأرسل نسخة من هذه المقالة إلى روسيني نفسه. وقد سر روسيني بذلك، وربما حدث نفسه قائلاً: «إن أي شاب له مثل هذه القدرة على كتابة هذه الكلمات الرائعة في مدح مقدرتي الأدبية، لا بد أن يكون خارق الذكاء».

وهكذا قام روسيني بدعوة ابن الحداد للمجيء، والعمل كسيكرتير خاص له في لندن، فكانت هذه الحادثة نقطة تحول في حياة (هال كاين). إذ كسكرتير استطاع من خلال مركزه الجديد أن يلتقي بأدباء عصره، وينتفع من إرشادهم ويستوحي من تشجيعهم. فكان له أسلوبه الخاص في الحياة، مما جعل اسمه يتالق ويرتفع علو السماء. وقد أصبح بيته في جزيرة (غريبا كاسل)، مزاراً للسائحين من مختلف أقطار العالم، كما خلف وراءه ثروة تُقدّر بملايين الدولارات. ومع ذلك — من يدري أنه كان من المحتمل جداً أن يموت فقيراً منسياً لو لم يكتب مقالته التي تعبر عن إعجابه وتقديره لرجل شهير. تلك هي القوة الخارقة التي تنتج عن التقدير والإطراء المخلص. لا بد أن روسيني كان يعتبر نفسه مهماً، وكل فردٍ منا يعتبر نفسه مهمٌ، ومهمٌ جداً.

ويفعل ذلك كل شعبٍ من شعوب العالم.

هل تشعر أنك أرقى من الشعب الياباني...؟ والحق هو أن الشعب الياباني يعتبر نفسه أرقى بكثير منك. فالياباني المحافظ مثلاً يتقد غيظاً عندما يرى أبيض يراقص سيدةً يابانية. وهل تعتبر نفسك أعلى منزلة من الشعب الهندوسي...؟ إن الملايين من الهندوس يشعرون أنهم أسمى الشعوب، لدرجة أنهم لا يقربون طعاماً وقع عليه ظلك؛ لأنه يعتبر أن ظلك يفسد طعامه.

وهل تشعر أنك أرفع من شعوب الإسكيمو...؟ أنت تخطئ ثانيةً، ولكن هل تريد حقاً أن تعرف ما الذي يظنه هذا الشعب بك...؟ «هناك طائفةٌ من الكسالى الذين لا نفع منهم ولا قيمة لهم»، هؤلاء يدعوهم الإسكيمو (الرجال البيض)، وذلك قمة الاحتقار.

إن كل شعبٍ من شعوب العالم يشعر أنه أسمى من غيره. وهذا ما يولد الحماس الوطني، ويولد بالتالي الحروب. والواقع أن كل إنسانٍ تصادفه يشعر أنه أرقى منك بطريقة ما. والسبيل المضمون إلى قلبه هو أن تشعره أنك تعترف بأهميته في عمله الصغير، وأن تفعل ذلك بصدقٍ وإخلاص.

ولنتذكر هنا قول إمرسسون: «إن كل إنسان أصادفه يفوقني بطريقة ما، وانطلاقاً من هذه النقطة، أستطيع أن أتعلم منه».

والجانب المأساوي هنا، إن الذين لا يملكون أدنى مبررٍ للنجاح، يبدون عدم التزامهم الداخلي من خلال الثرثرة والمباهاة الفارغة، الأمر الذي يجعلهم مصدراً للإزعاج والمضايقة.

وعبر شكسبير عن ذلك بقوله: «يا للإنسان، الإنسان المغرور المتظاهر بالتفوق والسمو، يتمايل أمام الملكوت الأعظم، حتى أنه ليُبكي الملائكة من تصرفه هذا!»

وسأروي لكم ثلاث قصص عن النتائج التي أحرزها طلبة من رجال الأعمال، من خلال تطبيق هذه المبادىء. لنأخذ أولاً قضية رجل قانون من بوسطن، وهو يفضل عدم ذكر اسمه، لذا سندعوه هنا السيد (ر). فبعد انضمامه إلى معهدٍ خاصٍ لتدريب رجال الأعمال بوقتٍ قصير، توجه السيد (ر) مع زوجته لزيارة بعض الأقارب في لونغ آيلند. وهناك تركته مع عمة لها، وذهبت لزيرة أقاربها. وربما كان يرغب في إجراء حديث يطبق خلاله مبادئ التقدير والثناء، فبدأ يفكر في طريقة، يبدأ بها للوصول إلى قلب السيدة العجوز. فبدأ يتطلع إلى جميع أنحاء المنزل، كي يكتشف شيئاً يستطيع إظهار إعجابه الحقيقي. ثم بادر إلى القول: «لقد تم تشييد هذا المنزل سنة 1890، أليس كذلك...؟ أجابته العمة: أجل، تماماً».

إنه يذكرني بالمنزل الذي ولدت فيه. فهو جميلٌ ومتقن البناء وغرفه فسيحة. هل تدري أن مثل هذه البيوت الجميلة لم تعد موجودةً في أيامنا هذه؟.. – صحيح، فشبان اليوم لا يكترثون بالمنازل القديمة، وكل ما يرغبون به هو شقةٌ صغيرةٌ وثلاجةٌ كهربائية وركوب السيارات. ثم تابعت حديثها بصوتٍ يتموج بالذكريات الجميلة: «لقد شيدنا هذا المنزل بالحب. فقد كنا نحلم به أنا وزوجي قبل تشييده بسنوات. لم نستعن وقتها بمهندس، بل صممناه بأنفسنا».

وبعد ذلك، أخذت تطُلع السيد (ر) على أرجاء منزلها، بينما هو أخذ يعبر لها عن إعجابه القلبي بالكنوز الجميلة التي جمعتها أثناء أسفارها: من أواني شاي إنكليزية، وأواني خزفيةٍ صينية، وأسرة ومقاعد فرنسية، ولوحات إيطالية، وستائرَ حريرية، كانت معلقة في قصر فرنسي...».

وبعد جولته في البيت، يقول السيد (ر): أخذتني إلى الكراج حيث توجد سيارة (باكارو) فخمة، تكاد تكون جديدة، ثم قالت بصوتٍ رقيق: «لقد اشترى زوجي هذه السيارة قبل وفاته بقليل.. إلا أني لم أركبها منذ ذلك الحين، أنت تقدر الأشياء الجميلة؛ لذلك سأقدم لك هذه السيارة».

فقلت بدهشة: «ولكن يا عمتي، أنت تغمرينني بلطفك، وطبعاً أنا أقدر كرمك، لكن لا أستطيع أبداً قبولها. فلست حتى قريباً لك. كما وأنني أملك سيارةً جديدة. وعندك ما يكفي من الأقارب يمكنك أهداؤها لهم».

لكنها أجابت بحنق: «أقارب...! أجل عندي أقارب ينتظرون موتي، كي يرثوا هذه السيارة، لكنهم لن يحصلوا عليها».

أجابها السيد (ر): «إذا كنت لا تودين إعطاءها لهم، يمكنك بيعها». لكنها قالت بصوتٍ مرتفع: «أبيعها...! وهل تظن أنني أبيع هذه السيارة، وأن أتحمل رؤية غرباء يركبونها...؟ يركبون السيارة التي اشتراها لي زوجي...؟ لم أحلم بذلك مطلقاً، بل سأعطيك إياها، فأنت تقدر الأشياء الجميلة».

ثم حاول التملص من ذلك، لكن دون جدوى. فهذه السيدة العجوز الوحيدة المنسية في البيت الكبير، المليء بالتحف الثمينة

والذكريات الجميلة، كانت بحاجة ماسة إلى الإطراء والتقدير، فقد كانت في يوم من الأيام شابة، وكانت جميلة يتودد إليها الكثيرون. وقد شيدت بيتاً يغمره الدفء والحب، وجمعت الأشياء من جميع أنحاء أوروبا، كي تُضفي عليه رونقاً وبهاء.

والآن، وفي وحشة الشيخوخة، كانت تلتمس القليل من الدفء والثناء -ولم تجد أحداً ليقدمه لها- وعندما وجدته، وجدته كالينبوع في الصحراء، ولم تستطيع التعبير عن امتنانها بشيء أقل من إهداء سيارة الباكارو.

وهناك الكثير من المواقف والأحداث التي جرت مع أناس كان الثناء والمديح الصادق سبباً في تغير حياتهم إلى الأفضل والإحساس بالرضي عن الذات.

أين ينبغي أن نبدأ أنت وأنا تطبيق لمسة الثناء والتقدير السحرية...؟ لم لا نبدأ بها انطلاقاً من منازلنا...؟ فأنا لا أعرف مكاناً محدداً لاستخدامها أو أهمالها فلزوجتك أو زوجك، ميزات جيدة – على الأقل، أنت فكرت بذلك مرةً من المرات، وإلا لمَ تزوجتها أو تزوجتيه...؟ لكن منذ متى لم تعبّر لها عن إعجابك بجاذبيتها...؟

منذ سنوات خلت، كنتُ في رحلة استجمام خارج البلاد، والشيء الوحيد الذي كنت أستطيع الحصول عليه... كانت صحيفة للكاتبة (دورثي ديكس). وكان مقالها رائعاً لدرجة أنني احتفظت به. وجاء في هذا المقال أنها سئمت النصائح التي تعطى للعرائس.

وقالت: يجب أن يأخذ أحد بالعريس جانباً ويقدم له هذه النصيحة: «لا تتزوج قبل أن تقبل صخرة بلارني، إن امتداح المرأة قبل الزواج سببه استمالتها. لكن امتداحها بعد الزواج هو ضرورةٌ لا بد منها. فالحياة العائلية ليست مكاناً لإثبات الصراحة والصدق، بل اللياقة وحسن التصرف.

فإن كنت ترغب في حياة زوجية هانئة، لا تنتقد الطريقة التي تدير بها زوجتك شؤون المنزل، أو تحاول مقارنتها مع والدتك، بل على العكس، امتدح دائماً طريقة تدبيرها، وهنئ نفسك علناً لزواجك من امراة تجمع سحر فينوس وماري آن. وحتى عندما يكون (البفتيك) قاس كالجلد، والخبز كالحجر...، لا تتذمر بل اكتف بالملاحظة إن الطعام هو دون المستوى الكامل الذي يلاقي حسن ظنك. لكن لا تبدأ هذا الأسلوب فجأة، كي لا تشعرها بالارتياب. قدم لها بعض الأزهار أو بعض الحلوى، ولا تقتصر على القول: «أجل، يجب أن أفعل ذلك»، بل افعله حالاً. وقدم لها ابتسامة، وبعض الكلمات الدافئة التي تشعرها بحبك.

فلو فعل ذلك أكثر الأزواج والزوجات... لما تحطم زواجٌ واحد على صخور رينو.

هل تود أن تعرف كيف تجعل امراة تقع في حبك...؟ هو ذا السر. لكنه ليس وليد أفكاري، لقد أخذته عن (دورثي ديكس)، فقد أجرت مقابلةً مع رجل قبض عليه متلبساً بتهمة تعدد الزوجات – وعلى فكرة- أجريت المقابلة معه في السجن». وعندما سألته عن السر الذي يجعل النساء تقع في غرامه. أجاب: إنه لا يلجأ إلى الحيل أبداً، بل إنه كان يحدث كل امراة عن نفسها.

إن الطريقة ذاتها تنفع أيضاً مع الرجال: تحدث إلى الرجل عن نفسه، ينصت لك ساعات، حتى أدهى الرجال الذين حكموا الأمبراطورية البريطانية.

وهكذا، إن أردت أن تكسب مودة الناس، اتبع القاعدة التالية: اجعل الشخص الآخر يشعر بأهميته – لكن افعل ذلك بصدق. لقد قرأت القدر الكافي من هذا االمقال، فغلقه وانفض رماد سيجارتك، وابدأ بتطبيق فلسفة الثناء والتقدير في الحال على أقرب الناس إليك – وانظر إلى نتائجها السحرية.

لقد جمعت مقالتي هذه من خلال مراسلاتي مع محاضر أمريكي عبر الإنترنت (بريت كولدمن ويلقب موناك) وكانت عنوان مدرسته الفلسفية التأمل، وكان في كل درس يعطي أمثلة التأمل وكيفية أسلوب التعامل، وبعد المناقشة معه عبر الرسائل يعطي عنوان الدرس الذي يُعتبر من الأهمية في كيفية التعامل مع الآخر أو النظر إلى الذات بعد لحظات طويلة في التأمل العميق ومعرفة الذات والتطبيق.

الخطابُ الثقافي وثقافةُ الخطاب:

«خطاب جلالة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين أمام طلبة جامعة اليرموك نموذجاً»

د. إبراهيم الياسين

الخطاب الثقافي هو المؤثّر الفكري في المجتمع، والموجّه لحركته، وهو الوسيلة التي تستخدمها فئات المجتمع المختلفة، وتياراته المتعددة، ومكوناته المتنوعة؛ للتعبير عن أطروحاتها الثقافية، وتصوراتها الفكرية، ومشاريعها النهضوية، التي تُسهم في بناء المجتمع في شتى المجالات: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، وتُؤثّر في ثقافة أفراده وتكوينهم الفكري والنفسي.

والخطاب الثقافي الأنموذج هو الذي يهتم بمعالجة المشاكل، وينشغل بدراسة الأزمات والقضايا الرئيسة، التي يُعانيها المجتمع والأمة، محاولاً وضع اليد على العوائق ومواطن الخلل والتّأخّر؛ ولذا وجدنا جلالة الملك في خطابه يُناقش أبناءه الطلاب، ويُحاورهم في قضايا تهمّ المجتمع بشكلٍ عام وفئة الشباب بشكلٍ خاص، وأهمها: الإصلاح السياسي، والانتخابات النيابية والبلدية، والأحزاب السياسية، والركود الاقتصادي العالمي وآثاره السلبية على اقتصادنا الوطني، والعنف المجتمعي في مؤسساتنا الوطنية الرسمية والخاصة، والانتخابات الطلابية، والبطالة وطرق توفير فرص العمل، حيث يقول: «يشهدُ مجتمعُنا - مع الأسف - بعض المظاهر والسلوكيات السلبية، التي تهدد نسيجنا الوطني، وقدرتنا على السير إلى الأمام، في مسيرتنا الإصلاحية والتنموية، ودوركم إخواني الشباب، وأنتم قادة المستقبل، هو تحصين أنفسكم وجامعاتكم من هذه الظواهر الغريبة علينا... ومطلوبٌ منكم أن تكونوا قدوةً ومثالاً لباقي فئات المجتمع من حيث التمسك بقيمنا الأردنية النبيلة الجامعة، كالتسامح والمحبة والتكافل والاحترام. وهذه جزءٌ من مكونات هويتنا الوطنية».

لقد أحسّ جلالة الملك بأنّ جامعاتنا الوطنية، التي تعدّ صروح العلم، ومنابر الثقافة، وميادين الإبداع، ومنارات الفكر أصبحت اليوم - وللأسف - مكاناً تتهدده الأخطار الجسام، وتعصف به الرياح الهوجاء؛ لذا كان لا بدّ من عقد اللقاء، وإقامة الحوار، ووضع اليد على الجرح؛ كي نسمو من جديد، ونعيد للمكان ألقه وهيبته؛ ليكون فاعلاً ومؤثّراً في السياسة العامة للوطن، وفي صقل شخصيات الشباب وفق منظومة الأخلاق الإسلامية الحميدة، وقيم الانفتاح والتعددية والتفكير النقدي الخلاق، والعمل الجاد في إنهاء ظاهرة العنف، التي أخذت تمتد في أوساطه.

والخطاب الثقافي الحقيقي هو الذي يتميّز بالنقد البنّاء من خلال الوقوف عند الإشكاليات، وأسبابها، ووضع الحلول المناسبة لها؛ لكي نتجاوَز الأخطاء، ونعدّل المسار بالاتجاه الإيجابي الصحيح، حيث يقول: «بلدنا يواجه تحديات عديدة، ويجب علينا جميعاً أن نجد الحلول لها، وأنتم قادة المستقبل، لكم دوركم في المساهمة في معالجة التحديات، من خلال الحوار البناء الهادف، المبني على الحقائق وقبول الرأي الآخر، وصولاً

باحث وأكاديمي أردني.

إلى بناء قاعدة شبابية، ووعي سياسي جديد، ضمن الحوار الوطني العام، بحيث يكون نقطة انطلاق للمشاركة في الحياة السياسية على أساس برامج حزبية متجددة وبخاصة في هذا العام الذي بدأت فيه خارطة الإصلاح السياسي تتجسّد على أرض الواقع، تمهيداً لإجراء انتخابات نيابية تليق بمجتمع ديمقراطي يكون نموذجاً بالمنطقة».

هكذا يكون المثقف الحق، الذي يتجاوز الوقوف عند العتبة، ويتوغل في قلب القضايا، ويشارك في البحث عن الحلول، ولا يكتف بتسبيب المرض، بل يتعداه إلى المشاركة الفاعلة، التي تفرض ذاتها عبر إنتاج خطاب مقنع، وتحليل فاعل يؤمن بحقه في المواطنة الإنسانية والمحلية في آن واحد. فقد وضع جلالته بين يدي أبنائه بعض الحلول، التي تساعدهم في حياتهم المستقبلية، ومنها:

- الدعوة إلى التمسك بالأخلاق الحميدة والفضائل الإسلامية النبيلة.

- الدعوة إلى المشاركة السياسية والاقتصادية والاجتماعية الواعية.

- تعميق ثقافة الحوار واحترام الرأي والرأي الآخر.

- ترسيخ مبادئ الديمقراطية وأصولها في شتى الميادين.

- الحثّ على العمل الجاد وإيجاد الفرص.

- التخلّص من ثقافة العيب وطمسها.

- محاربة العنف المجتمعي بكلّ أشكاله.

إنّ خطاب جلالته كان منفتحاً تماماً على الشباب، ومحفزاً لهم، وحاثّاً إيّاهم على المشاركة الفاعلة والمؤثرة في المسيرة الوطنية الإصلاحية والتنموية الشاملة التي يقودها جلالته؛ لتعزيز ثقتهم بأنفسهم، وتحقيق ذواتهم، وإثبات هويتهم، وتأكيد مواطنتهم وانتمائهم، حيث يقول: «صحيح أنتم ما زلتم على مقاعد الدراسة، لكن عليكم مسؤولية، وأمامكم الكثير من الفرص للتأثير الإيجابي في مسيرتنا الوطنية الإصلاحية والتنموية، وثقتي بكم وبقدراتكم هي الدافع الرئيسي لمسيرة الإصلاح السياسي، الذي نقوده لتمكينكم من المساهمة في بناء وطننا العزيز».

إنّ الشباب الجامعي هم الأكثرية المثقفة، التي لا بدّ أن تنفلت من فخّ التجهيل، وشبح التضليل، وتتحدى كلّ الخطابات الثقافية الأخرى، التي تُحاول إقصاءها أو تهميش دورها أو تسعى لطمسها وسحبها إلى محطات مظلمة مجهولة المصير. ولا بدّ لهذه الفئة الفاعلة أيضاً أن ترفض كلّ تلك الخطابات، التي تقوم على التعصب القبلي أو الطائفي أو الأيديولوجي أو الجغرافي، ولا تقبل الحوار وتُلغي الآخر. فنحن أمام كلّ التحديات - وهي في جوهرها وواقعها تحد ثقافي - نحتاج إلى قراءة واعية جديدة بعيدة عن الاتكاء على الآخر، وبعيداً عن التعاطي مع الثقافة من خلال قراءة مغلوطة ودراسة ناقصة. ويجب علينا أن نستبدل الخطاب الثقافي السلبي بالاتجاه نحو الإيجابي.

إنّ الخطاب الثقافي إذاً خطاب موضوعي نقدي يقرأ الواقعَ بعمق، ويكون قادراً على الانفتاح والتفاعل مع المتغيرات السريعة الحاصلة، وتأسيس معرفة بالواقع، وتقديم رؤية مستقبلية واضحة، ورسم خارطة طريق بينة الخطوط محددة المعالم.

وأمّا عن ثقافة الخطاب فقد بدا جلياً أنّ خطاب جلالته كان خطاباً أبوياً أكثر من كونه خطاباً ملكياً. فجلالته هنا كان يتحدث مع أبنائه بلسان الأب الحنون، ويُحاورهم، ويستمع إلى همومهم ومشاكلهم، ويُساهم معهم في حلّها. نعم إنّه الملك القائد والأب الإنسان، الذي يواصل الليل بالنهار مفكراً بمستقبل أبنائه، ويعمل جاهداً من أجل راحتهم وسعادتهم وأمنهم واستقرارهم.

إنّه خطابٌ ثقافيٌّ عميقٌ عقلانيٌّ وعاطفي في الوقتِ ذاته؛ لأنّه يصدر عن عقل الأب وقلبه لأبنائه، فيجمع بين عقلانية الطرح، وعاطفية التأثير؛ من أجل إيصال رسائل ثقافية عبر خطاب متميز وذكي يتضمن رؤيةً مستقبليةً واضحة، ويُحدد معالم الطريق الصحيح.

وإنّ الدخول في الحوار مع الأبناء/ الشباب، وإشراكهم في الهمّ الوطني والمجتمعي وفي تقديم الحلول يعكس ثقافة الخطاب وبراعة صاحبه، ويكرّس معاني الديمقراطية، التي يحثّ عليها جلالته في كلّ المحافل المحلية والعالمية.

كما تتجلى هذه الثقافة في أبهى صورها من خلال الترابط المتين، والعلاقة الحميمة بين المخاطب والمخاطَب بين الأنا/ والأنتم، هذه العلاقة التي تتجسّد في مركزية الخطاب وبشكلٍ واضح في العبارات والجمل الآتية: «أنا سعيد أن أكون اليوم معكم وبينكم» و «في كلِّ مرةٍ أكون بينكم تكون ثقتي بالمستقبل أكبر» و«ثقتي بكم وبقدراتكم هي الدافع الرئيسي لمسيرة الإصلاح السياسي الذي نقوده لتمكينكم من المساهمة في بناء وطننا العزيز» و«أنا أراهن دائماً على وعيكم وطموحكم وعملكم» و«أنا معكم وفيكم» و«وسأكون دائماً معكم ودائماً لكم».

إنّه خطابٌ يدفع بمزيدٍ من إعطاء الثقة للشباب، وتحميلهم دوراً في المسؤولية تجاهَ وطنهم ومجتمعهم وأمتهم، خطاب يؤسّس مشروعيةً لبناء مستقبلٍ مشرقٍ نقي خالٍ من العنف، رافضٍ لكلّ أشكاله وصوره شكلاً ومضموناً، خطابٌ يحثّ على المراجعة الواعية والتقييم المرحلي، والبحث عن السبل؛ لإعادة التوازن، وتجاوز العقبات، وحلّ المعضلات، والتغلب عليها بالحوارات المقنعة، والمشاركات الفاعلة، والإنجازات الإيجابية، إذ نجد في بنية الخطاب صيغاً تعبيرية تغرس ذلك وتعززه: «أنتم بالنسبة لي مصدر الأمل والعزيمة» و«أنتم قادة المستقبل ولكم دورٌ في المساهمة في معالجة التحديات» و«أنتم الدافع لنا للعمل ليلاً ونهاراً» و«أنتم من سيخلق فرص العمل وليس من يبحثُ عنها» و«أنتم من تبعثون الأمل والإيجابيةَ في المجتمع» و«أنتم تساهمون في صناعة ثقافةٍ وطنيةٍ جديدة» و«أنتم تؤكدون للجميع القدرات والإمكانات العظيمة لدى الأردنيين» و«أنتم تحملون المسؤوليةَ في التأثير الإيجابي في المسيرة الوطنية الإصلاحية والتنموية».

ولعل في تكرار ضمير المُخاطَب «أنتم» ما يُؤكّد على دور الشباب وفاعليتم وحضورهم في التغيير والبناء والتأسيس والإصلاح، فهم «فرسان التغيير» و«قادة المستقبل» و«مصدر الأمل» كما وصفهم سيد البلاد، وهم حملة راية الإصلاح، وهم «ثروة الوطن» بهم ومعهم وفيهم يُبنى الوطن، ويعلو كيانه، ويُصنع مستقبله. فلقد كان الشباب وما يزالون محط اهتمام جلالته، ومحلّ عنايته، وموضع ثقته، إذ حرص كلّ الحرص في خطاباته السياسية عامةً وفي كتب التكليف السامية للحكومات المتعاقبة خاصةً على الحثّ على دعم الشباب، والاهتمام بهم ورعايتهم، وتوفير الجو الآمن لهم من أجل الإنجاز والبناء، والعمل الجّاد على إزالة مشاعر الإحباط المنتشرة بينهم قائلاً في كتاب التكليف السامي لحكومة معروف البخيت: «إنّ الشبابَ هم ثروة الوطنِ وصناع مستقبله ولا بدّ من إيلائهم أعلى درجات الرعاية تثقيفاً وتأهيلاً وتعزيزاً للقيم الوطنية، وتمكيناً من كلِّ أدوات النجاح والإنجاز».

وأخيراً أتمنى أيُّها الشباب والشابات المثقفون المنتمون لوطنكم وأمتكم، والمخلصون لله وللقائد أن تكونوا قدوةً ومثالاً لباقي فئات المجتمع، وتكونوا عندَ حسن ظن الوطن وقائده بكم، وتعملوا بروح الفريق الواحد من أجل نهضة الوطن ورفعته وهيبته، وتترفعوا عن صغائر الأمور، وتتحلوا بالأخلاق الحميدة، والخصال النبيلة، وترفضوا كلَّ الخطابات الهدامة، التي لا تريد لهذا الوطن التقدم والازدهار والنجاح.

سيرة الفتى العائد

سعدالدين شاهين

في الصباح الملائم كيُ نُشرع الوقت
في عسس النافذة
ونمضي لظلٍ تأبط في مرجه الأنبياء
حشائش أغنامنا
ثم نخفتُ أصواتنا
إذ تلامسُ حدّ الفحيحِ المذاب
نلمّ مساءات أجدادنا
يوم ذابوا على قهوة العمرِ
كي يألفَ الضيفُ أشياءَهم
ويألفَ وشمُ العشيرة خطوَ المحبين
من آخر الدربِ بعد الغياب
ونسألهم عن حديث المسارات
هل تخذل الأرض أغنامها
حين يخلد في جوفها الأنبياء
والصالحون
وبعض الرعاة
وتمتلئ الدار بالغائبين
قتيلاً طريداً شهيداً أسيراً
وما من شفيعٍ مجاب ؟؟!
لنا في الصباح اغتنام النوافذِ
حتى نشمّ هواء البلاد قليلا
ونبحث عن فرجةٍ بعد يومٍ مرير
علينا اتقاء هواجسنا
من نهارٍ قصير
علينا إذن أن نُباغت الشمس قبل الغروب
لنغدو على حضنها ماثلين
تؤرجحنا كلما أوقدتنا همومُ المناخات
بين حينٍ وحينٍ إليها نطير
علينا ارتقاء المفازات سُلّمةً بعد أخرى
لنسمع ما يحمل الموجُ

شاعر أردني.

والنّوءُ والضوء والزمهرير

ونمشي على مهلنا مثل غيم كوانين

إذ ينهش القرّ أوصالنا

ولاشئ يستر أجسادنا المثخنات

سوى ما حكَت دودة القزّ عند سنين الكهولةِ

عن ثوبها المستشف الحرير

لنا نصفُ قرص السماء

خيمة الوافدين إلى الظل

كل النوافذ

لفح الصحارى

وبكر القصائد فيها

وننتظر الليل حتى يهبّ الغروب

ليأتي بسرد الحكايا التي لملمتها النجوم لنغفو

نعاقّر أحلامنا نشوةَ الهاربين

من رجفةٍ في الخطايا

ضياع الجهات على قبّة السجن

والسجن فينا الأسير

ويحملُ كلٌ

شراعاً لسيفِ نبيٍ ترعرع في ظلّهِ زمنا

وارتخى في الشتات

لنا في الخيال المبعثر ما بين شهواتنا

والحدوس القديمة إذ يُرجف السابلون

من سروة الموتِ عند سيقِ الحياة

أن نشيح الوجوم قليلا

وأن نمنح العمر لبّ الحياة

لنعبر كالمستحيلِ إليها من المستحيل

لنا يا إلهي

رؤيةٌ عند كل التفات

مسارُ المخاضات...

والعاديات...

لنا الصومعات...

وأوهام أسلافنا بين وأد البلاد ووأد البنات...

وللريح عودتها من جنون الزوابع الماطرات

ولي عودتي بعد ختم الصلاة

ووعظ الأئمةِ في المعضلات

لنا خطب الجمعات

خطبةٌ في الزواج

وأخرى على القبر عند الممات

ونحمل أوزارنا

كرهان الأناشيد في لثغة الصبية العائدين من الدرس

ظهراً إلى وعيهم

مثقلين بما في الحقائب من واجبات

لنا مشهدٌ في البلاد التي تنتمي

قلما يكتمل

عمر أحلامنا من ظلام السجون التي وُضِعت بمفاتيح أبوابنا

وأعداءٌ لم يبرحوا ظلنا

يرصدون تفتّح أزهارنا

في قوارير من خشب السنديانة

كنا حملنا على وجع القلب ألواحه في اللجوء

الضحى لوحةً في مرايا البيات

والذُّرى تستحثُّ القرى بالثبات

لنا في الشوارع من ذكريات الطفولة

ما استوعب القلب من فرحٍ

لم يبارح سوى الذكريات

كأنا بنينا البيوت على ترقوات العظام

وصرنا ننوء بأحمالنا في العظات

ونعرف أنسابنا جيداً...

مثلما جاء في شجر العائلات

لأبٍ طاعنٍ يرقد الآن في دمنا ..قد ولدنا

ورجالٍ تخطوْا حدود اختلاط الأغاني

لمنزلةٍ في النفير

هو الكهل حين يشاء

وحين يشاء

يكون له الشأن في شأننا والمصير

له من سلالة آدم فرعٌ نضير

وكان فقيرا

و يعشق رعيَ الأغاني على الناي

يعطي لسيل الأماني قواربه



اسكتش للفنان محمد أبو زريق / الأردن

كي يسافر فيها إلى وطنٍ

من أغاني الرعاة

ويفتح أفلاجَهُ في حقول المِراء ليغسل أوهامنا

عندما يعترينا ذبول الذوات

نحج على راحةِ الكف حتى نلامس أشواقنا

ثم نظمأ...

كشوكٍ تجلّد في غربةِ الرمل والقافيات

ونشرب من ريق دجلة كالعاشقين

ونظمأ... فيومي إلينا الفرات

وُلدنا لأول زوجٍ من الصالحين

استجابا لدعوة نوحٍ -عليه السلام- على ظهر مركبه

ورُبينا طويلاً على هذه الأرض مع الزاجلات

وهذا أخي من سلالة هارون

يتقن في لكنَةِ القول كلَّ اللغات

وذاك حفيد ابن عمي ذي النون

صاحب حوتٍ ضرير...

له شانه في مرايا المحبين

يجزع الليل من حدسهِ

وكان ترعرع عن جدهِ

في ظل يقطينةٍ جاوز البحر أفياءَها

حين كان يرمّمُ جزءاً من الوقت كي نلتقي

فاستفاق على حوتهِ واجماً في السبات

ولما غشى النوم أكفاننا

ارتمينا على حضنهِ مثل دود الربيع نسوِّي

ثياباً من القش والقز كالموميات

وأبناءُ أيوبَ كلهم إخوتي

وأحفاده من رفاقي الثقات

وعصا الخضر عكازة جدي

وحمار العزير راحلتي

وكنعان من آل بيتي

على جبل الطور وزع أبناءه حوله

كي يُقيموا مدائن من عشبها

وحط على صخرة العمر بستانه

ثم آخى على العشب بين الخراف

وبساتين شبعا لبعض الأقارب ممّن

نفيئ إليهم إذا ما أردنا القطاف

وغيوم الرشيد أتبعها

حيث تُفضي إلى مطرٍ يشتهي حنطتي

في سنييّ العجاف

والسلاطين من بعدهم واحداً واحدا

يجزلون علينا الهبات

ونحن كثيرٌ لديهم

على سلّم الأمنيات

لذلك أبدأ باسمي

أنا الولد العائد الصالح

المؤمن المتعالي

القنوع الجزوع

المنوع الولوع بشكواي مما طواه المخيم

من ضجر العاديات

وأختم باسمي على الوصف إني

الوليد العديد الفريد السجين القعيد العقيد المديد
القريب البعيد الشديد الشهيد

السعيد

وأهذي

بما أودعته لديّ فراشات شيبي

قبيل احتراق جناحاتها

وهي تُخلي صغار الفراشات

عن شعلة الكهف

كي لا تمر إلى رقصة الموت منه

سالومي

إنني كل أشلائنا من حروب العمومةِ

والقابضين همومي...

فائضٌ عن لزومي...

لاجئٌ.. من بقايا قدومي...

صبيتي في ردائي

كلما أحلك الليلُ

أوقدوا في السماء نجومي

والبلاد التي شدّني طوقها

ما طوتني لكي لا أعدّ خصومي

عائدٌ واللظى في انعكاس المرايا يُعيدني

خارجاً من حساب المقاسات بين الحجوم ِ

ممطرٌ بغيومي

عائدٌ..سائدٌ رائدٌ..كما بدأت غريباً

تتدلى على حاجبيّ كرومي

لما وراء تخومي

هذه سُبُلي وأيامي

أحمد الخطيب

1

رأيتُ حضورَها الوليَّ

قميصاً في تدرُّجِه،

ومرآةً، وبعضَ شذا

ولوحاً خِيطَ من نسيانِ ذاكرةٍ،

وشيئاً لا يرى حرجا

رأيتُ الحجْرَ محفوراً / ومحتاجاً

ومطروحاً على جبلٍ،

– ولا مرعى لقافيةٍ –

وأشياءً تضجُّ كأنّها تسعى،

إلى جبلٍ من الفوضى،

وألفَ قصيدةٍ تختالُ سيرتَها

ولا أحتاجُ إيقاعاً، ولا مرمى

...ولا رسمٌ لفضةِ حيِّنا في نومِهِ درجاً



اسكتش للفنان محمد أبو زريق / الأردن

2

لم أجدْ على ريش قلبي

بدنٍ من العنبِ المُشتهى

شاعر أردني.

لم أجدْ لعبةً في جواري

ولكنها ركضتْ باتجاهي

وألقتْ على شالها ساحلاً من هموم الجوارِ،

فأورقَ عُشبي،

وقال إذا نبسَ الطينُ من رغوةٍ،

وانتحى عن يدينِ من العنب المُشتهى

قل لها

كان لي مثل هذا الجوارِ

وبعضُ نُهى!!

—3—

ها أنتَ تغسلُ آخر الأيامِ.../

منفتحاً على طيني القديمِ،

ولا مجالَ لغصةِ الذكرى،

لترفعَ وجهنا،

فدعِ المرايا،

صورةَ الماضي،

ولا تقفزْ إلى الأحراشْ،

الماءُ قافيةُ الخيالِ،

إذا جثا في بركةٍ تصطادُ غيمتها،

وترحلُ باتجاهِ سرابها فجراً،

وتنحتُ أوّلَ الغرقى،

وتبقيني إلى لغةِ القماشْ

هل أنتَ؟

أم نحنُ الذين تجمّعوا

في لحظةٍ لقراءةِ الفوضى،

وملّوا حين أزعجهم حوارُ الناسِ،

فاغتسلوا بماءِ الاندهاشْ

هي صورةٌ أولى لهذا الفتحِ

فارشقْ نزوة التاريخِ،

في رئة الفراش

—4—

غيمٌ...،

وثوب الماءِ يرشقُ حجّتي،

في آخر المعنى،

لتبتهلَ العصافيرُ، التقينا،

قالَ لا، فأصبتُ من وجعٍ طريق السنديانِ،

وكان لي وجعٌ، فقلتُ: أبي مرَّ الحديثُ

كلوحةٍ خسرتْ من الألوانِ شيئاً واضحاً

الشعرُ حذّرني من الألغامِ،

قلتُ أمرُّ مُستعراً، وأرجِعُ

نحو إيقاعِ القصيدةِ فاتحا

لأعيرَ أطفالي صلاتي،

ثمّ أنفخُ في مهاد الفتحِ أشجاراً،

وأفضي نحو هزهزة الغناءِ،

لأنتشي فجراً

.../ وخلتُ النايَ من قصبِ الحكايةِ

صادحا

__5__

بيتٌ،

وعازفةٌ

ومعنى أن تكونَ الآنَ أوّلنا

تحتُّ مرارة الأشياء

كي ترعى يديك

بيتٌ،

وساحاتٍ لألعابي،

وقبعةُ الحرير تنامُ مثل مرارتي

وجعاً عليكَ

فلِمَ التقطّتَ غبارَ أيامي،

وجئتَ تحاورُ الأسماءَ،

كي ألجَ الحقيقةَ كلّها،

وترى النّساءَ...، كما أراها

فرصةً للريح

تعزفُني لديكَ

__6__

وكلتا يديهِ

على باب قلبي،

أخلّتْ بأعراسها،

...، كانَ وردُ الحديقةِ يذبُلُ،

حتى لبِستُ الأصابعَ، ثم

اختلقتُ لريحي

هبوباً غريباً

أنا والشِّعر

إيهاب الشلبي

منذ شهرينِ

أو ما يزيد قليلاً

رأيتُ الكلامَ يسيرُ وئيداً

تماماً كمثلِ عجوزٍ

إلى حتْفِهِ قد حَبَا

صرتُ منذُئذٍ

أرتدي وجَعي معطَفاً

وأُحسُّ بُرودةَ وقعِ الحُروفِ

على سطحِ قلبي

أُحِسُّ الرتابةَ تسري

إلى حدِّ أطرافِ أطرافِها

والخواءُ يُجَلْجِلُ في المفردات

ويتركها لِتُساقِطَ أوراقَها

من جذوعِ العِبارةِ

كلُّ السَّناءِ اختَفى

والبريقُ خبا

واكتشفتُ ..

على حينِ حُزْنٍ دَوَى

في عروقِ القوافي

وفي رئةِ الماءِ

أنْ لم تعُد ايُّها الشعرُ لي صاحِبًا

فاحمِلِ الآنَ كلَّ التفاعيلِ:

شاعر أردني.



اسكتش للفنان محمد أبو رزيق / الأردن

مُستَفعِلُنْ.. فاعِلاتُنْ..

مُفاعَلَتُنْ.. فاعِلُنْ

مَفعُولاتُ.. فعولُنْ..

مَفاعِيلُ.. مُتَفاعِلُنْ

وامْضِ عنِّي لكي أتنحى جانبا

ها أنا قد خَلَوْتُ إليَّ

أُسائِلُ نفسي،

فهلْ أنتَ يا شِعرُ نفسُكَ أيضاً

تُرى أيُّنا ضلَّ عن قلبِهِ

او على الآخر انقلبا

ثُمَّ لا تبكِ بعدَ فُراقيَ

إلا لأنَّكَ تعلَمُ

أنَّ الجفاءَ جفافٌ

ولا بُدَّ منِّي

لتُمطِرَ أرضُكَ عِشْقَاً

ولا بُدَّ منكَ

لأسكُبني في إناءِ النَّدى عنَبَا

نُصوصٌ لِلْحياةْ

جَمِيل أبو صبيح

(1)

تَسْبيحُ السُّنُونُو

على الشُّرفَةْ
وَقَفَ السُّنونو
كأنهُ نَسْمَةُ الصّباحْ
عَميقاً كانَ غِناؤهُ
رَقيقاً كأنَّهُ ضَوْءُ نَجْمَةْ
يَنْسابُ مِنْ شَقٍ في السَّماءْ
حامِلاً على مِحَفَّةٍ من النُّور
صَبيَّةً ذاتَ جَناحَيْنْ
ووَرْدَةً مِنَ الرّيشِ الأبْيَضْ
حينَ هَبَطَ عَلى الشُّرْفَةْ
يُغَنّي عَميقاً
عَميقاً مِنَ القَلْبْ

(2)

وَرْدَةُ المَذْبَح

نَشَفَ دَمُ الضَّحِيَّةِ عَلى المَذْبَحْ
وَدَمي لا يَزالُ عَلَيْهِ أخْضَرْ
مِنْ فَتْحَةِ جُرْحي أُقْطُفُ وَردَتَكْ
يا مَنْ أُحِبْ
وَاقْرأْ لُغَةَ الوَرْدَةْ

(3)

مَنْ يَقْتُلُ نَجْمَةَ الصُّبْح

مَنْ يَقْتُلُ نَجْمَةَ الصُّبْحْ
يَقِفُ وَحيداً أَمامَ قَطيعٍ مِنَ الخَنازيرْ
في مَمَرٍّ ضَيِّقٍ مِنَ الجَرانيتْ
وَقْعُ حَوافِرِها مَطارِقُ تَتَقَدَّمُ بِسُرْعَةْ
وَجُدْرانُ مَمَرِّ الجَرانيتْ

شاعر أردني.

تَنْمُو وَتَضِيقْ

لَمْ يَبْقَ إلاّ أَنْفاسٌ تَتَناسَلُ مِنْ أَنْفاسْ

أَنْفاسُ نَجْمَةِ الصُّبْحِ فِي نَزْعِها الأَخيرْ

وَالْحَوافِرُ الْقاسِيَةُ تَتَقَدَّمُ بِسُرْعَةْ

بِسُرْعَةٍ تَتَقَدَّمْ

فِي مَمَرٍّ ضَيِّقٍ مِنَ الْجِرانيتْ

(4)

حِكايَةُ قَدَحِ الدَّمْ

نَضَحَ الدَّمُ بِغَزارَةٍ مِنْ قَدَحِ السَّاحِرْ

ثُمَّ رَشَّهُ على قَدَمَيّ الصَّبِيَّةِ الطَّيِّبَةْ

تِلْكَ التي انْوَلَدَ جَسَدُها بِمَرْيولٍ مَدْرَسِيّ

مَرْيولٌ مَنْسُوجٌ مِنْ صُوفِ الْمُوسِيقى

تَنْبَعِثُ مِنْهُ عَصافيرَ مُلَوَّنَةْ

لَمْ يَمُرّ وَقْتٌ طَويلٌ حَتّى سَمِعَتْ أَصْواتاً حادّةْ

تَتَرَدَّدُ خَلْفَ بابِ السّاحِرْ

السّاحِرُ الّذي نَسِيَ أَنْ يُقَدِّمَ لَها قَدَحاً مِنْ مائِهِ السِّحْرِيّ

- مَنِ الّذي يَصيحُ خَلْفَ الْبابْ ؟

سَأَلَت الْفَتاةُ الطَّيِّبَةُ ذاتُ الْمَرْيولِ الْمَدْرَسِيّ

قَبْلَ أَنْ يَدْلُفَ فِتْيانٌ بِحِرابٍ وَثِيابٍ رَثّةْ

فِتْيانٌ تَعْرِفُهُمْ بِأَسْمائِهِمْ

وَحِرابٌ تَعْرِفُها بِأَسْمائِها

امْتَلأَ قَلْبُها بِحُقُولٍ شاسِعَةْ

ثُمَّ وَقَفَتْ أَمامَهُمْ عَلى مَسافَةٍ هِيَ طولُ الْحَرْبَةْ

كَيْ تُقَدِّمَ لَهُمْ قَدَحَ الدَّمْ

(5)

انْفِجارْ

تَتَسَلَّقُ نَظَراتي سُلَّمَ جَسَدِكْ

تَتَسَلَّقُهُ دَرَجَةً دَرَجَةْ

بِبُطْءٍ شَديدٍ وَقِراءَةِ أَدَقِّ التَّفاصِيلْ

ثُمَّ أُطْلِقُ أَبْواقَ صُراخي كُلَّها

دُفْعَةً واحِدَةْ

انْفَجَرَتْ مُخَيَّلَتي

تَحَوَّلَتْ عَمودَ رُخامْ

(6)

بِلاد

كُلَّما أَنْظُرُ إلى صُورَةْ

أرى جِبالَ بِلادي وسُهُولَها

وَكُلَّما أرى زُرْقَةَ السَّماءْ

أرى مَنْ أُحِبُّ تَمْشي على أَمْواجِ الذّاكِرَةْ

وَكُلَّما يَعْبُرُ شَيْءٌ ما بِاتّجاهِ بِلادي

يُومِضُ بَرْقٌ كَثِيفٌ في المُخَيِّلَةْ

جِبالٌ

وَأَنْهارٌ

حَدائِقُ

وَأَشْجار

وَكَثيرٌ مِنَ الشَّوارِعِ وّالأَرْصِفَة

وَالأَصْدِقاءْ

يا بِلادي : كَمْ مِنَ

الْحَدائِقِ !

كَمْ مِنَ

المَقاهِي !

أَطْفَأَتْ قَدَمايَ

يا بِلادي :

هَلْ

أَنْتِ

لِي !!

(7)

سَرِيرْ

تَعِبْنا مِنْ ضَغْطِ أَصابِعِنا عَلى السَّجائِرْ

وَمِنْ نَفْثِ عَصافِيرِ الدُّخان

الْبَيْضاء

وَالرَّمادِيَّةْ

تَعِبْنا مِنْ إِطْلاقِ طُيُورِ غَلايِينِنا

في فَضاءآتِ المَقاهي

وَمِنْ رَمْيِ أَعْقابِ سَجائِرِنا

في المَنافِضِ الْعامَّةْ

تَعِبْنا مِنْ عُلَبِ التَّبْغْ

وَمِنْ قَدّاحاتِ الْغازْ

كُلُّ ما نُرِيدُهُ

قَلِيلاً مِنَ الْهُدْنَةْ

الْهُدْنَةُ السِّرِّيَّة

مَعَ أَشْيائِنا الصَّغِيرَةْ

بَعِيداً عَنْ زَوايا الأَرْصِفَةْ

نُرِيدُ أَنْ نَنامَ قَلِيلاً

بِعُمْق

أطيرُ كالفَراشَةِ، ألسَعُ كالنَّحْلَةْ (1)

أمين الربيع

بِهُدوءِ قنديلٍ يمرُّ القلبُ في الفوضى،

ويكشفُهُ الظلامُ!

مُتَفَرِّدٌ هذا الخِتامُ

لا شيءَ ظلَّ سوى بريقِ السرِّ يدعونا ويهربُ،

كم وَحيدٌ نبضُكَ الباقي، كأنَّ شُعورَكَ الوَحشيَّ

يزأرُ في حَضاراتٍ يوسِّعُها القَتامُ!

لا فُضَّ سَهْوُكَ يا مَنامُ!

* * *

مُذ أطلَقتني حُلْكَةُ النُّخَبِ المقيتَةِ

للفَضاءِ الرَّحْبِ،

جَنَّحَني السَّلامُ!

فوقي سَماءٌ تُشرِعُ الأضواءَ أغرَبَها،

وأُفُقٌ من طُموحاتٍ لطفلٍ

ليسَ يَعْنيهِ ازدِهارُ تِجارَةِ الدُّولِ الصَّغيرَةِ،

أو حِيادُ الاستِعارَةِ في متاهاتٍ يُضَخِّمُها الكَلامُ!

لا فُضَّ سَهْوُكَ يا مَنامُ!

أمضي لألحَقَ جدولاً يجري على مَرْجٍ تَلوَّنَ

مِثْلَ لَوحاتِ الطُّفولَةِ والبراءَةْ..

لا طِفلَ في يومِ احتِفالِ اللونِ تَجْذُبُهُ القِراءَةْ!

أرمي ورائي رُزمَةَ الكُتُبِ المِلَّةِ

في الكِنايَةِ والمجازِ المَعْنَويِّ

لأقرَأَ الدَّربَ المسيَّجَ بالشَّقائِقِ والبَراعِمِ والشَّرانِقْ!

مُتثاقِلٌ خَطْوُ الدَّقائِقْ!

تبدو ليَ الصَّفْصافَةُ المشوقَةُ الخَضراءُ حَسْناءً

تُطَرِّزُ ثَوبَها الأطيارُ في صَفْوِ التَّزاوجِ والغَزَلْ!

مُتَحفِّزٌ هذا الجَمالُ ومُنْعِشٌ عِطْرُ الأمَلْ

شاعر أردني.

يُهدي ليَ الأفقُ المديدُ غزالَ أحلامٍ فَتيَّاً،

ساكِنٌ في الغَمامُ!

لا شيءَ يَعْبَثُ بالخَواطِرِ،

لا السِّياسَةُ،

لا التِّجارَةُ،

لا بَريدُ الأصدِقاءِ المثخَنينَ بعَيشِهِمْ،

لا فِكْرَةُ الأدَبِ المرابِطِ،

لا وقوفٌ عندَ أطلالِ الحَبيبَةِ،

لا رَواجُ المنتَجِ الوَطَنيِّ،

لا الخُطَطُ التي يُخفي نَتائجها الهُلامُ

لا شيءَ يَعْبَثُ بالخَواطِرِ فاستَزِدْ،

فبِنِصفِ يومٍ أو أقلَّ

ستُغْلِقُ الأضواءُ شاطِئَها العَجيبَ

فَدَعْ جَلالَكَ يا لثامُ!

* * *

في جانِبي بَحْرٌ يموجُ من السَّنابِلِ أخضَرُ الإيقاعِ

مَشدوهُ المسافَةِ مُثْقَلٌ بالذِّكْرَياتْ!

نيسانُ يا رَحِمَ الحَياةِ وأُمَّها فلتَحْتَضِنِّي،

كم يَضيقُ بحِضْنِكَ الهَزَّازِ حَرفُ الأُمنياتْ!

أمضي إلى المستقبَلِ المطروحِ أُحجيَةً،

ومُكْثي فوقَ هذي الأرضِ أيامٌ قليلَةْ!

هيَّا اشتَعِلْ يا نَبْضُ في عَظمِ الوِلاداتِ النَّحيلَةْ!

وارسم تراتيلَ القلوبِ وعزفَها،

تبقى الحياةُ..

وأثيرةٌ تبقى على عِلّاتِها،

والموتُ يُسكِتُهُ هسيسُ الحُلْمِ في قلبِ المعاقِرِ

فاستمرِّي يا حياةُ..

وأنا سليلُ السرِّ

يدعوني الخلودُ وسورُها (أوروكُ)

فاحفظني بكفِّكَ يا سُباتُ!

لتكونَ أغنيتي

وكي.. تبقى الحياةُ

* * *

الهوامش:

1- من أقوال الرياضي الشهير (محمد علي كلاي).

أتلقى الضربة منتصراً

محمد أبو عراق

أنفذُ
والوقتُ رخام
أتجلّى
والمرايا تتكسرُ فوق سقف البحر
البعيدُ واسعٌ كأنثى بداخلك
أنا البعيد
يعتريني شبقٌ نورسٌ
تراوغه البديهة
أو يراوغها
غارةٌ
ثانيةٌ
ثالثةٌ فرابعة/
مانعٌ طارئٌ للحسّ
خامسةٌ
سادسةٌ
فسابعة
فصيدٌ ليس يُسمن
انزحُ بعرق القلب إلى وجهي
نطفَ خيبة
تخصّبُ شظفَ الرّطوبة في جفافي
فلنلتقي
يرجُّ القلقُ المجذافَ في يد المجهول
والمراكبُ غرقى
فلنلتقي
هنا
ثمة مساحاتٌ شاخصة القتل
ثمة كائناتٌ مُترعة الوهم
ثمة أرواحٌ ساخطة. رممٌ مُستفحلة

شاعر أردني.

ثمة جنودٌ مُجنّدة أحلامهم

تتناكرُ كلما ائتلفت

ثمة ريحٌ

تنفخُ في رئة الزّفير العصيّ

ثمة فراغٌ

يطردُ إلى التُّخم

فلنلتقي

تموتُ في جهتي الدّروب

كما الأنهار في البحر

البحرُ موت

مُلهمٌ

هذا التعدّي

هذا التّقصي

مُلهمٌ

كنيزكٍ ضاربٍ في الرّجم

وتُسعفني الضّربة

كي أدخل في فيهِ التّيه

هادئاً

هادئاً

«الساعةُ لا تعمل.لكنها تسيرُ إلى الموتِ الصّحيح»

أعرفُ الجهةَ وأملكَها

لكن أقدامي هجرتها الخطواتُ المُرتدّة

وأتلقى الضربة منتصراً

تفادي

تتفادى مطرقة القلب

وتستلُّ من جوفِ الضعفِ قوساً

يتخذُ السهم من رمشٍ متحاذق

وأتلقى الضربة منتصراً

تفادي

تتفادى خلاصاً صبّ عصارتهُ في وعاءِ انتظاري

وتبتسمُ شامخة الألم

وتنتقمُ

إذ تعمد ألاّ تتركَ للوحدةِ نصيبٌ مني

كي أخلوَ معي

تفادي

لا تتفادى

شلال الذّاكرةِ المُندلقِ على وجهها

وأتلقى الضربة منتصراً

«الصخرةُ أنثى. الطريقُ أنثى. التائهُ يموتُ على هذه

بتلك »

كثيراتٌ عبرنَ

وأتلفنَ ارتباك الهاجس من آتٍ

واحدةٌ أخذت يداي

كي تمسّد ليلها وتربتَ على وحدتها

وواحدةٌ وجدت في كتفي السّرير الأخير:

هنا ستنامُ همومَ الأنوثة للأبد

وواحدةٌ أغراها طول ساقيّ:

سأصلُ بسرعةٍ إلى ما أريد.. إليك

وواحدةٌ أعجبها صدري:

واسعٌ. سأدسّ فيه جمري كلّه. كلّه

وواحدةٌ دوّخها الغموض في سواد عيني:

سأنظرُ فيهما كلّ صباح وأسأل: من الأجمل في العالم

وواحدةٌ سرقت شفتاي:

هما درعي من نبالِ الحنينِ إلى القُبلة

رطبتانِ تفتكانِ جبروت ليلي الجاف

وواحدةٌ رأت في نحول جسدي حافزاً:

سأخبئهُ بين طياتِ حريري وأطيرُ به حيثُ أشاء

وواحدةٌ استعذبت سرعة نبضي:

هو ذا الإيقاع المناسب لقصائدي القادمة

وواحدةٌ اختارت عُمري:

سأربيهِ على مهدِ أنوثتي. سأرضعهُ سكّر كيدي

وواحدةٌ أغوتها كلماتي فاقتبست دور الملهمة:

ها أبوابَ طروادة مُشرعة. فادخل

وأتلقى الضربة منتصراً

كثيراتٌ عبرنَ

وأخطأنَ جهةَ القلب

هنا ثمة أنتِ

هنا ثمة وعدي

ثمة أقواسٌ تتقلّص

كي تقذفَ الحُلم أبعد

ثمة وحدي انتظرُ

وانتفضُ مع كلّ دقّةٍ

كالرّمل المُتهالك على جسدِ الجرَس

فلنلتقي الآنَ

رفقاً بالخوفِ

ورفقاً بالقلقِ المهدورِ في دَهرِ الوَهلة

فلنلتقي الآنَ

انهارُ نحيبِ تصعدُني

تشتاقُ إلى أصل اللّذة

والغيمُ توارى مُبتعداً

كي يهطلَ في ذاتِ الغيمة

فلنلتقي الآنَ

رفقاً بالنأي

ورفقاً بالعطشِ المدسوسِ بموجة

فلنلتقي الآنَ

أنا الصّدى الحيّ

أنتِ الرّجع الأبدي

أنا السّدرة

أنتِ المُنتهى

فلنلتقي الآنَ

ولترتقِ المَهزلة

«الفجرُ هشٌّ. لا يقوى على دقّ مسمارِ الضّوء في لوحِ

البحر

البحرُ هشٌّ. أضعف من أن يخدشَ وجه الفجر»

مثقلٌ

والسّماءُ عائمةٌ على الريح

لا شيء غير الرّيح يصدّقني

تصدّقني وترحل

البعيدُ واسعٌ

كأنثى بداخلك

كلّ داخلٍ أدركهُ سكّين التيه.. هو حيّ

وأتلقى الضّربة منتصراً

طَلقةُ رحمة

ماهر القيسي

خَمسةٌ وعِشرونَ عاماً

تأتيني أطيافٌ لأناسٍ مَكلومينْ..

يندسونَ إلى حُلمي

يلتفونَ عَلى قَلبي كالخيطِ

وينهالونَ عليّ كما المطرِ الكانونيِّ بقريتنا

* * *

خَمسةٌ وعِشرونَ عاماً

يأتونَ مساءً كل مساءْ

واليومَ على غَير العادةِ جاؤوا صُبحاً

ثَمةَ شَخصٌ لا أعرِفهُ كانَ بِصُحبتهم ..

كانَ نحيلاً جداً

يُشبِهني حِينَ صُلِبتُ على نَخلِ الأيامْ ..

قامَ وقَبّلَني

وانهالَ عَليّ كهتّانٍ قَرويّ ..

فَسَمعتُ مَزاريبي تَنشُجْ ..

وفُتحتْ كُلُّ نوافذِ قلبي

ابتسمَ وقالَ:

خَمسةٌ وعِشرونَ عاماً

يأتونكَ دُوني

يأتونكَ حينَ أنامْ

لكنّي اليومَ أتيتْ

فاليومَ بلغتُ الحلمْ..!

وأنا أضعُ الفوهةَ على صدغي الأيمنَ قلتْ:

كانَ عليكَ بأن تَأتي قَبلَ الصَلبِ؛ تأخرتْ

ثم على نفسي أطلقتُ الآه!

▸ شاعر أردني.

أكبرت فيك الانتظار

مصطفى القرنه

أكبرتُ فيك الانتظار
تظلُ تحلم بالشواطئ
ريثما تأتيك باخرةٌ تمرُ
على طريقٍ ساحليٍ
لا يعيشُ به سواك
وتقول شعراً هازئاً
في موجةٍ خرقاء
يملؤها الترابُ
ولا تراك
يعلوكَ غيمٌ
فوق غيمٍ فوق غيم
يملأ الآفاقَ بالذكرى
ويسرقني هواك
ماذا أقول
وأنت تحرمني رؤاك
ماذا ترى سَتعدُّ موجَ البحر
حين يمرُّ حولكَ
أو يراك
تمضي وتأخذك السنين
إلى سواك
وتعيش حولك
لا يهمك أين أنتَ

شاعر أردني.

ولا سواك

تتقمصُ الأدوارَ

دوراً بعد دورٍ بعد دور

ولا ترضى بدورِكَ

تتبادلان الدورَ

شيطان ويلحقه ملاك

أو يا ترى

في البحر جني رماك

ما عدت أفهم

ما تريد الآن مني

هل تُحَضّرني

لأعرف ما وراك

كيف أعرف ما وراك

وأنت لا ترضى

بما أرضى

تحاصرني يداك

من يا ترى يا موج

أحضَرني إليك

أجابني:

إني اشتريتك

لا أرى ضيراً

ولا أرضى سواك

يا موج

دعني لا تناقشني

ودعني أعود إليَّ

يا وجه الهلاك

الجوهرة

د. أبو فراس النطافي

جَوهرةٌ على مكتَبي

لا أعلمُ من أينَ أتَت

ومن الذي جاء بها لي

تتَلوَّنُ في ورق الوَردِ

وتُزهى في خضمِّ النّور

انشَرحَت لها نفسي

وتَدفَّقَ فيها رحيقُ الأمل

فَانْطلقتُ بها - كالّريحِ -

إلى صيغَة الجَوهري

أسألُهُ عن -

زبَد اللاّزَوَرد

والظلِّ بلا كائنات

والجَوهرة المُبهمَة

أبرقَت في مَتجرهِ

وتجلّى في عَينَيهِ سنىً

مُذهلٌ من جذوَتها

هبَّ مُرتعشاً مَأخوذاً

وأنَفذَ في أذُني

(كلُّ هذا المَصاغِ

من الفضةِ والذهب

لا يَرقى لى قيمَةِ

هذه الجَوهَرة)

- مهلاً، ما سألتُكَ عن هذا

أسألُ عن نورِ ملامحها

وجَمالِ ملاحَتها

ممّا لا تُدركُهُ

عَينٌ أو يَد

شاعر أردني.

نـــص:

عــزلــــة

عماد مدانات

لا تحتاج إلى الكثير كي تصفع عزلتك

وتغرز في مفاصلها نوافذَ تحيلك إلى الفراغ

لا تحتاج إلى الكثير كي يبرد فنجان قهوتك ويغدو بين أصابعك كقلبٍ ميت

أو تجد نفسك منفياً بكل أحمالك، على أريكةٍ مسكونةٍ بتقلبات المناخ وقشور الذاكرة،

وغيوم التأمل ، واندفاع العتمة أمام أصابعك وهي تمتد لقطف وردةٍ تتمايل بين ناظريك، وصور الأنبياء في القصائد المفترضة

لأصدقاءٍ هجروا رخاوة الطفولة في دروب القرى البعيدة كقرون الماعز

بمجرد ظهور حبيباتٍ ملتهبةٍ على أطراف خدودهم

وقراءة كتاب ثوري

نقلهم دون تردّدٍ إلى جناح التمرد بقاربٍ من ورق

فاحترفوا الشعر والتأمل، على سبيل اعتياد الصدمات اللاذعة، والكوابيس وموت البلابل في حناجر الرفاق وهم ينشدون لمدينةٍ في الخيال

فقط تحتاج إلى قليلٍ من الظل وإغماض الجفن

والكثير من رذاذ الظهيرة

وهي تنزف لعابها على جانبي العمود الفقري بقليلٍ من الصمت

وقبرةٌ واحدةٌ ضلت طريقها إلى الحقل خلف المواسم

لكنها تدّلك بالتأكيد على برج الريح بعز الظهيرة

ولا تعبأ بوجودك حينها إن كنت تحت غصنٍ ترسم ببولك شكل النار

أو ترسل نظراتك خلف سرب يمام!

وقدميك تسير إلى غابةٍ بلا عشبٍ

أو حارس

يحصي أعداد الريش المتساقط من بين يديه

فتدرك بأن الأرض فاجرة

والناس رماد

والأحلام أكثر من أوجاع الجند وهم يقلبون الذاكرة بخريطة جسدٍ مزقه الرصاص

فتنقش على ذاكرة الوحشة كي تنسى :

لا تتعجل أيها القطيع

كل شيءٍ معدٌّ منذ البدء كمائدةٍ من

كاتب وفنان تشكيلي أردني.

ا

ل

ن

ا

ر

* * *

يكفي أن تحتاج إلى قليلٍ من الهواء الفاسد

كي تجد الحجة لنشر رئتيك للشمس

كقميصٍ مبلول

وتطرد بعضاً من براغيث الذاكرة

إلى إبط امرأة

نسجت بمحض الشهوة ثوباً مشقوقاً من طرف الخاصرة

كي تتسرب أصابعها أسفل سرتها

كلما أخذتها نوبة شهيق في منتصف الليل

أو تبعتها أحاديث الجارة

عن وطنٍ ينام فيه القمر كقطف عنبٍ من اللذة

وتشرق فيه الضحكات قبل نهوض الهم

ولا يُصفع فيه وجه امرأةٍ لمجرد وشايةٍ من عابر درب

لكنها تكتب على جدار الذاكرة

من فرشوا النهار بقنائهم

لم يتركوا إشارةً واحدةً تدل على



اسكتش للفنان محمد أبو زريق / الأردن

ا

ل

ط

ر

ي

ق

* * *

قصـة قصيـرة:

الدار الكبيرة وشجرة المشمش!!

مخلـــد بـركـــات

يا لخيبتي وأنا أحملني مثل ضرس مخلوع!!، حريق في دمي، والجريدة اللعينة أنغرس في وحل أوراقها حتى السعال، شرفة مكتبي فيها تطلُّ على مقبرة شاسعة وحافلة بأبصال فائحة بالنواح، يا لخيبتي!! وأنا أحملني وجيوبي مصفّدة!! وعواء مخزون كإبرة في ذاكرتي يلسعني فوق أرصفة معشوشبة بي وبها ذات رجاء، لتنز مشبوبة، قطرات من روح مخمورة. الظهيرة مطعونة بزعيق حافلات غرثى، دوار الداخلية يلتف حول رقبتي معاول من ضجيج، يلفحني، يبعثرني؛ لأمر من قدام مجمع بنك الإسكان مثل شريد، غريب ملفوح بالأسى.

تكسي جامحة، تقف، ألقي روحي فيها؛ الدوار الرابع، الخامس، السادس، فالثامن، ثم قليل من وقت لأتعثر بحطب الذاكرة.

لم يعد هناك غيري وأنا ألتمس شيئا من وهم، جدي عبد الرحيم رمس كالح بين أشجار تين محاطة بسور وأشواك سامقة، عجوزه توقفت عن نسج حكاياتها وهمدت على مقربة منه، أبي بصمته العميق وضحكاته المريضة ما زال خلف الباب، ينتظر زيارة أبدية لأشجار تين مسنة، وأمي التي دلقتني ذات نمل ثمودي تومىء من خلف النافذة لعابري درب ثمليين ليدلوها على مكمني.

آه!!، متسعة البلدة، تشفّر ماضيها بكبسة زر ريموت، شوارع مبلطة وأبنية شاهقة، أغوص في أسمنتها حد البكاء، أبحث بحنين عن الدار الكبيرة وشجرة المشمش المخضبة بحكايات الدم، والتي ارتعشت ذات زمن وهي تحضن بعروقها المدماة سالم البني واللزوجة الخضراء حول فمه، والجد الغيتاني العتيق، والجرة الفخارية، عمي معروف الذي ذهب ليحضر بيوض الشنير ولم يعد، هنية والغولة، أفتش عن شيء فيها « وقال القلب ما فعلت بك الأيام يا دار؟!، وهل جاءتك بعد النأي، هل جاءتك أخبار؟! ».

أتسمر ليهرسني المشهد (مجمع الحجازي التجاري) مكان الدار الكبيرة يطلع بأسواق ومكاتب وأضواء وثراء، فقلت في أعماقي:

– إنه نهار الحجازي، يا لهذه الحياة !!، لقد صرت برجوازيا قذرا يا نهار، مجمعات وأسواق ومكاتب ، هل ورثت التجارة عن طريقه الحجازي العتيق الذي فتح دكانة صغيرة في القرية ذات وصول، وأنت ملفع بخرقة بالية تحت شجرة المشمش، تموء مثل قطة مدهوسة.

وأتركه وأنا تجلدني ذكرياتي معه، نهار الحجازي، أترك المجمع الأنيق لكي أراه في سيارته الجيب السوداء، بنظارات

قاص أردني.

أنا لست عاقا كما تقول دائما، لعنة الحياة أوجدتني كاتبا يعمل في جريدة بائسة، ويقتات مذهولا على رحلة التيه التي تعرفها.

ويوغل في الصمت.

أنت حملت البندقية ذات ولادة وأطلقتها صلية موحشة لتعلن براءتك مني، وولجت عالمك غير المرئي، أجبني هل صحيح ما أقول؟

ويذوب شيئا فشيئا في عالم متسع وكئيب.

كنعان يا أبي، يا من دُلق من عبد الرحيم في هذه المجون، أكان لا بد أن تجعلني رفيقه حيث الأسرار في التلاع البعيدة، لماذا لم تحملني معك في رحلة تيهك أنت؟!! ، لأكن بجانبك وقريب منك حد التلاصق ، حد البكاء بين يديك عندما تصفعني الحياة .

ويدفن رأسه الشائبة بين راحتيه وينفجر بعاصفة من بكاء ...

أبي، تيهي اللامحدود، صفعات الرفاق ، الإملاق الداكن، اعتلالي ونحولي من يوقفني بين يديك لأبوح إليك بالوجع، بمرارة الآماد. أبي انظر من خلف النافذة، ها هو القمر منجل سماوي بازغ، منقوش مثل وشم فوق أحزاننا وذكرياتنا وتيهنا، أبي لكل منا تيهه العميق الطافح بالحكايات والرنين، وفوق بثوره ذياك المنجل المضيء، أتراك تعرفه؟! أما وشوشت لي ذات طفولة : احترس من النظر إلى القمر ستنبت الثآليل على وجهك عند الصباح. أما قلت؟!! ، أم صمتك الطويل أنساك طفلك الصغير الراكض وراء العجول وهي تهرول خلف حقول الحنطة لكيما تعانق رذاذ الشمس وهي تغطس في البعيد؟!.

وترعرعت وأنا أطارد الفراشات في التلاع المنسية بانتظار حكاية التيه؛ لأجد روحي تتعتق في البارات حيث الأضواء نافرة، قاسية وجالدة، وحيث الكؤوس تنضح بالدماء والأيادي المبتورة، والجثث التي يمزقها المطر.

إني أنزف بين يديك أيها الرجل الغاطس في عذابات القرى، ماذا عساك تهمس لي بعد نصار وهو يرحل إلى استراليا ويرشقني برسائل جامحة مثل خيول؟ ويلمزني بأن رحلة تيهي وجدي الأزلية محض خرافة وصناعة نوم، هو ذا على شاشات المحطات الفضائية يلمع، يحاضر ويناقش في الجماهير الغافية، أتراك نسيته؟ أما تذكر يوم ولج أبوه كهف العجام بحثا عن أسرار شجرة المشمش.

ونهار رأيته في سيارته الجيب، قال لي كلاما قذرا ومضى، لقد أصبح في المدينة مترفا يترقب، تاجرا ممتلئا بكل شيء إلا بي. كم نثرت أمامه خساراتي وطنين الليالي المفزعة تلك التي عشتها مع جدي عبد الرحيم، ونحن نبحث عنهم، لم يتألم لي، هو أبدا يعشق الثراء بأي ثمن وبأية تضحية، وعرفت أنه توحّش واستطاع ببريق رشواته أن يمتلك دار جدي عبد الرحيم وشجرة المشمش، ويبني على أنقاض بركاتهما وأسرارهما عمارة عالية. أين ذهب هيكل سالم البني العظمي، هل تراه انعجن مع الأعمدة الإسمنتية وغاص سره في الأبد؟!! وعظام الغجري العتيق، أين ذهب بها؟!، لا زلت يا أبي أذكر حكاية جدي إذ قال: « تحت شجرة المشمش دفنته بيدي، عجوز زطي نسوه الغجر وهم يصعدون نحو الشرق، يحملون التوابيت وينشدون الأغاني الحزينة، وجدته مقرنا في الأصفاد، مرميا بين أشواك الزعتر الفارسي، رطن لي وسائل أخضر غريب يسح من فمه ورائحة جسده مثل رائحة خنزير، نزعت عن خاصرته خنجرا معقوفا فصاح بهلع:

«هش بش، كش بم يا إنسان، آه !!، ريتني أشوفهم أغراب، وتنهشهم جراء تطلع من بين أغصان التين واللوز، هش بش كش بم ». علته صفرة موتى، واشتطت الحمى في عظامه، فصار يرتعش ويتمتم: «اسمك عبد الرحيم، قال لي خرز الودع أنك تجيء فوق جثتي، هش بش، عوق نوق يا إنسان، آه!! ، ادفني تحت أغصان المشمش خلف الدار الكبيرة التي تعيش فيها يا عبد الرحيم ولك مفتاح النبوءات، سرقته من أجدادي وهم عند البحر قبل الصعود إلى القارب الذي سيأخذهم الى إفريقيا، سيأتي بعضهم بلون الحليب ليدورون حول الشجرة فوق تراب جثتي الناعم لكي يطلعوك على السر، استمع إليهم جيدا ولا تخف منهم».

تصلب بعدها مثل قرمية خروب، حملته ودفنت عظامه في قاعها يوم ينشزها الله حيث لا بيع ولا خلال، ومنذ ذلك الحين اشتعلت الشجرة بالدماء يا ولدي!!.»

لقد عرفت يا أبي أن نهار هدم كهف العجام وابتنى فيلا بقرميد، لقد أضاف لي جدي في تلك الليلة: غضبه شديد يا ولدي، العجام، شديد، وإذا غضب ستملأ الجثث الدروب ويُقتل الناس في كل مكان!!.

أتراه يا أبي سيسحق نهار لجريرته التي لا تُغتفر؟ هل سيركسه؟! قل لي: هل بطشه شديد العجام؟! الذي أراه أن نهار ينمو معربدا والعجام في سبات عميق، هل تراه شاخ أم انكفأت قناديله؟!!، أم يُمهل إلى حين؟!!، لست أدري يا أبي !!

ويقتلعني البكاء من اعترافي بين راحتيه، وهو موغل في ضباب وشحوب، وإذ أهز جذع نخيله، لا شيء يساقط سوى برودة صفراء وعينين شاخصتين. أبي!!، أتراك حننت وبهذا الصمت العميق لأشجار التين المزنرة بسور؟!

وحملته، القرى خلفي غابة من يباس؛ لأزرعه بجانب جدي الطيب عبد الرحيم، لينام في ذاكرتي هناك نومة اللحود، محض كائن صامت في ضريح غريب، مشجر بأشواك، ستعلو بعد حين لتلامس السور الواطىء، وتطل بأعناقها الكئيبة على بلدة ناضحة بقتامة الصور، وبملايين الثقوب .



لوحة للفنان فادي حدادين / الأردن

قـصــة :

تقاسيم

سناء شعلان

حكاية (1)

هما كانا بلا ذاكرة، تمنّي عندما وهبهما الزّواج هديةً فوريّةً إجباريّة، اسمها سناء، على عجلٍ اختارا أن تكون الهدية ذكراً يحمل اسم الجدّ، وملامح الجدّة نزولاً عند رغباتٍ مزوّرة بتخليدهما، فكانت الهدية فتاة، لا تخلّد اسم الجدّ المنسي، ولا تشبه الجدّة الشّمطاء، نكايةً بالأم أسماها الأب سناء؛ لتذكّره بحبٍّ بائدٍ من الزّمن الغابر، ونكايةً بالأب أسمتها الأم سناء لتحبس ذكرياته في وجه ابنتهما، ونكايةً بالأب والأم أسمت الطّفلة نفسها سونا؛ لأنّها تكره الأسماء التي على شاكلة كلمة مواء!

حكاية (2)

الطّفلة الصّغيرة كانت ألعوبة الجميع، والجميع كانوا ألعوبتها، وزّعوا ملامحها وصفاتها بمنطق المحاصصة على كلّ أفراد الأسرة،حتى أنّها كانت تشبه الدّاية أم محمود بقدرتها على زمّ شفتيها كلّما انزعجت، إلاّ ابتسامتها الدّائمة لم يستطيعوا أن يعرفوا لها مورثاً، فعقد الحاجبين تقليدٌ أسريّ ووطنيٌّ مقدّس، لذلك كانوا كلّما أرادوا أن يضحكونها يحزنوها بشدّة، فتخدعهم وتضحك بقوة كلّما أحزنوها، فكبرت مراوغةً لكلّ المشاعر، تبكي عندما تفرح، وتضحك عندما تحزن، وتأتي عندما تغادر، وتغادر عندما تأتي، ففرح الأهل بهذه الطّفلة المسلّية، وضحكت كثيراً لهم، ولم يدروا أنّ ضحكها بكاء!

حكاية (3)

الطّفلة الصّغيرة ذات طباع غريبة، ترى ما لا يُرى، وترتطم بالحائط؛ لأنّها تصمّم على أنّ هناك باباً فيه، يأخذونها إلى طبيب العيون ليضع لها نظارة تصحيح بصر، فيعطيها الطّبيب بدل ذلك حلوى من النّوع الرّديء جبراً لخواطر الكبار لا لخاطرها الفولاذي غير القابل للكسر،واعتذاراً لهم عن صحّة بصرها!

في المساء تحدّث والديها عن الذّيل الشعور الرّطب الذي تملكه إحدى قريباتها، وعن فكيّ القرش اللذين يملكهما الجدّ، وعن الأطفال الذين أكلتهم أمّنا الغولة التي تسكن الطّابق العلوي، وعن دعوة حفل الرّبيع التي وصلتها من الجدّ سنفور بيدي ضفدع أزرق، وعن زعنفة السّمكة التي تملكها في جسدها، وعن الأقزام الذين تربّيهم سرّاً في خزانة المطبخ، فيقرّر الأب أن يأخذها إلى طبيب عيون آخر يأخذ خمسةَ دنانير بدل دينارين، ولكنّه يجيد علاج ابنته ذات العينين المريضتين،والحكايا الحولاء، وتبحث لها الجدّة الهبلة عن حجاب عين! أمّا الأم فتشتري لها قلماً ودفتراً لتكتب ما تراه ولا يراه الآخرون؛ فهي تعلم أنّ سونا ستكتب دون توقّف.

حكاية (3)

الطّفلة الصّغيرة تنعم بحبٍّ عريض، وبحشدٍ من الأمهات، فماما ماما تعني والدتها، وماما (تيتا) تعني جدتها، وماما

قاصة أردنية.



اسكتش للفنان محمد أبو دريق / الأردن

(خالتو) تعني خالتها الوحيدة أو زوجة خالها الكبير التي تحبّها حدّ العبادة، وماما صباح تعني الجارة الشيشانيّة الجميلة، وماما النونة تعني كلّ تلك الأمهات عندما تغضب منهنّ، وماما الطّيّارة تعبيرٌ تصف به كلّ امرأةٍ لا تحبّها، فتشبهها بالسّاحرة الشّريرة التي تطير على مكنسة، فيضحك النّاس: لأنّهم لا يعرفون معنى كلمة طيّارة، وتضحك هي لأنّهم لا يعرفون معنى ما تقول، وتتوعدها الأم بالعقاب لوصفها النّساء بالطّيارات، ثم كعادتها لا تعاقبها؛ لأنّها تكون مشغولةً بالضّحك السّري من كلمات ابنتها الشّقية عن أيّ شيءٍ آخر!

حكاية (4)

حشد أمهاتها يؤمنّ بها،ماما ماما تحكي لها القصص، وتصدّق كلّ حكاياها الكاذبة،ماما (خالتو) تسمح لها بأن تفسد كلّ ترتيب بيتها ومطبخها لتصنع ما على هواها كي تعبّر عن ذاتها بكلّ الأشكال حتى بالفوضى، ماما صباح تؤكّد أنّ عينيها الزرقاوين هما هبةٌ من الجيران الشّيشان والشركس، ولذلك فقد ورثت بهما كلّ حكايا مسروقة ونارت، وحظيت برؤية مائيّة للأشياء بدل رؤية صحراويّة جافة، وماما الشّيطان هي من تطاردها في أحلامها ويقظتها، وتنفث في نفسها قصصاً لم تعشها، لكنّها تجيد الحديث عنها، وتقول بسم الله الرحمن الرحيم، يبخّر ماما الشّيطانة، ولكنّ قصصها تظلّ عالقةً في خيالها حتى تمليها على والدتها في دفتر صغير، فهي لا تجيد الكتابة وهي ذات خمس سنين، وقصصها لا تجيد الانتظار حتى تكبر لتكتبها.

حكاية (5)

هم يعتقدون أنّها أصغر من أن تخاف، والصّهاينة يريدونها أن تخاف وأن يخاف الجميع، وشارون يخاف من الدّم، ولذلك يقتل وهو مغمض العينين، وشبكات التلفزة تبثّ بشكلٍ مباشرٍ مذابح صبرا وشاتيلا، وهي تشاهد كلّ التّفاصيل بفزعٍ صامت.

ينتهي الاجتياح، ويوزع الموت مجانيّاً على كلّ فلسطيني مخيم صبرا وشاتيلا، وتشرع قنوات التلفزة ببث أفلام عربية عاطفيّة تنتهي بقبلٍ فمويّة ممطوطة وموسيقى رومانسيّة غير مناسبة للأحداث، وتظلّ أكفان موتى صبرا وشاتيلا تطاردها، تتخيل الموت يسكن ستائر البيت، فلا تنام ولا تدع أحداً ينام، فيكون الخيار أن تصبح لاجئةً عاطفيّةً في بيت خالها حتى تنسى أكفان الموتى الملطّخة بالبياض!

يطول المقام في بيت خالها، ينسى الجميع الأكفان إلّاها، تكتشف أنّها تخاف الأكفان، لأنّها أجسادٌ بلا وجوه وبلا ملامح، تشرع تتخيّل لها وجوهاً، وتتخيّل للوجوه حكايات ترويها لأترابها من أطفال الأسرة، فيأنس الأطفال بما يسمعون، وتكف الأكفان عن مطاردتها في اليقظة، وتسكن أعماق أحلامها للأبد.

حكاية (6)

تتعلّم الكتابة والقراءة في أشهرٍ قليلة، المعلمات يسمين

هذا ذكاء، أمّها تسمّيه وراثةً جينية، ولكنّها تعلم أنّ الحكاية هي السّبب،فهي تريد أن يتحرّر قلمها من سيطرة أمّها لتكتب ما تشاء ومتى تشاء؛ دون أن تنتظرها بفارغ الصّبر حتى تنتهي من أعمالها المنزليّة الموصولة؛ لتملي عليها ما تحاصره طوال النّهار في نفسها من حكايا قد تتفلّت وتهرب؛ قبل أن تحبسها في ورقةٍ أثيرة تجيد ترتيبها في مكانها في الدّرج الوحيد في خزانتها الخشبيّة الخضراء القديمة.

حكاية (7)

العالم يصبح أرحب عندما تمسك بالقلم، وتبدأ بالكتابة، تكتشف أنّ العالم كلّه مصنوع من مادة الحكاية، لذلك تفهم العالم بمنطقها، وتتعامل معه وفق منطق الشّخوص والزّمان والمكان والعقدة والتأزم والحلّ والرؤّية واللغة، كلّ شيءٍ له حكاية، وهي تتقنها ،ولذلك تأخذ علامات كاملةً في كلّ المواد؛ لأنّها مواد تجيد الحكايا، أمّا الرياضيات فتخفق فيا دائماً؛ لأنّ الأرقام لا تحبّ الحكايا، ولها منطقٌ آخر لا تفهمه!

حكاية (8)

الطّفلة الصّغيرة لها عاداتٌ غريبة، ولها دفترٌ أزرق صغير برّاق الغطاء تجمع فيه الكلمات الجديدة التي تسمعها، ولا تعرف معناها، ولكن تُعجب بجرسها الموسيقي، تردّدها كثيراً بفرح حتى تألف لفظها. البعض يرجّح أنّ الطّفلة مجنونة، الأم الخالة تراهن على مستقبلها المشرق الفيّاض بالمنى، ووالدتها تشرح لها معاني الكلمات الموسيقيّة التي تجمعها بفرح من يجمع أصدافاً من بحيرةٍ مسحورة، ولا تعنيها آراء النساء الطّيارات!

حكاية (9)

الطّفلة الصّغيرة تحصل على جمهورٍ من القرّاء لقصصها التي تنتجها بطريقتها الخاصة ومن مصروفها المدرسيّ بطريقة التبادل الحرّ، فمقابل أن تقرأ صديقاتها ومعلماتها وزوجة خالها وأمها وأترابها في الأسرة قصصها، فهي تعطي شطائرها لصديقاتها في المدرسة، وتظلّ بلا طعام في الاستراحات المدرسيّة، وتكفّ عن شقاوتها في الحصة لإرضاء معلّماتها، وتنظّف المطبخ الذي دمّرته دماراً شاملاً في بيت زوجة خالها، وتنظّف سجادة الرّدهة في البيت إكراماً لأمّها، وتتنازل عن زعامة عصابة أطفال الأسرة لابنة خالها.

ومن يَثبتُ بالدليل القاطع بأنّه لم يقرأ القصّة بعد أن تهاجمه بالأسئلة عيار أرض جو، تُعلن عليه حرباً طفوليّةً لا تعرف هوادةً أو صلحاً، وتصفه: بالحمار الصّغير أو الكبير وفق درجة غضبها منه!

حكاية (10)

الطّفلة الصّغيرة تحبّ الكلمة بكلّ تجلياتها، تحبّها مكتوبةً بشكل حرفيّ، أو مغنّاةً بشكل صوتيّ، أو مرسومةً على لوحة، هي تجيد الرّسم كثيراً، وعندماً تُعيبها الكلمات، ترسمها تفاصيل على ملامح وجوه من ترسمهم، تتجادل والدتها وزوجة خالها كثيراً في طور التخمينات لمستقبلها، الأم تراها رسّامةً شهيرة، وزوجة الخال تراها روائيّةً مجيدة، وهي تبحث عن مبراةٍ لقلمها، ولا تأبه بهذا الجدال المكرور.

حكاية (11)

الطّفلة الصّغيرة تحقّق كلّ ما تحلم به بمنطق الحكاية، فتهب وتحرم وتنتقم وتعشق وتبكي وتضحك وتنسى وتتذكر وتمرض وتشفى وتزور وتهجر بمنطق القصة، حتى أنّها تنتقم بالقصة؛ فالذين تكرههم تحيك لهم حكايا شريّرة،والذين تحبّهم تصنع لهم حكايات ذات تغريبات هلاليّة وقصائد طلليّة، والقاهرة التي تعشقها ستزورها عندما تفوز بجائزة المجلس الأعلى للثقافة والفنون في حقل الرّواية،هذه هي الحكاية التي حاكتها عن زيارتها المأمولة للقاهرة.

تشارك في المسابقة السنويّة بروايةٍ لها بعنوان «عازفة

القانون» عمرها عندئذ لا يتجاوز العاشرة، تظلّ تسأل أمّها كلّ يوم إن كانت القاهرة قد اتصلت بها؟ الأم تومئ بالنّفي، وتقول لها قد يفعلون ذلك غداً. وتنتظران معاً غداً الذي يأتي دون اتصال من القاهرة، هي لا تعرف لماذا لم تتحّقق حكايتها مع القاهرة، أمّا أمّها التي رافقتها حتى البريد المركزي في وسط عمان القديمة، ودفعت ثمن الطّرد المستعجل الذي حمل مشاركتها في خمس نسخ مطبوعة إلى القاهرة، فتعرف أنّ لا اتصال سيأتي من جائزة عربية عريقة يشترط أن يكون عمر المتسابق فيها فوق الأربعين، وترفض مشاركات الأطفال الطّامحين للحكاية مثل ابنتها الصّغيرة ذات الأعوام العشر!

حكاية (12)

حكايتها الجديدة أنّها خلعت جسد الطفلة، ولبست جسد امرأة، كلّ شيء فيها غدا أكبر، إلاّ عينيها، فهما لم تصبحا أكبر، ولكنّهما أصبحتا أشدّ عمقاً، غدت تجيد رؤية الحكايا في كلّ مكان، تراها على الجدران، في ظلال الأجساد، في سيرة النّظرات، في تقاسيم الأيدي، في جغرافيا الشّعر، في حسيس الحروف، في رائحة الأجساد، في نبض الأماكن، دائماً هناك حكاية، وهي تجيد أن تشمّها، أن تحسّها، أن تذوقها، أن تكتبها، دائماً هناك حكاية، البعض يسميها قاصة، البعض يسميها موهبة، البعض يسميها مجنونة، ولكنّها تعرف أنّها تملك عينين تجيدان الرؤية خلف الرّؤية، وهذا سرّ سعادتها المتعسة الملغزة! ولسعادتها حكاية أيضاً.

حكاية (13)

الحياة هزيمةٌ كبرى،وهذه الحكاية الأولى في عُرفها، وكي تنتصر على كلّ الهزائم لا تنقطع تكتب الحكايا، من الهزيمة صنعت أطواق النّجاة، ومن الموت صنعت بشراً لا يموتون، وفي الفقد زرعت أطرافاً لا تبتر، وأعضاءً لا تعطب، ووهبتها لكلّ المحرومين والمنكوبين بعد أن نبتت أحلاماً وفرصاً جديدة،ومن سنابل الجوع صنعت بطوناً لا تعرف الخواء، ومن عناقيد الحرمان جدّلت جدائل الألفة والسّكينة والحبور. هي لا تملك غير الحكاية، تهبها مجاناً لكلّ سائلٍ أو حزين أو باحثٍ عن طريق، تزرعها تحت مخدّتها، وتنام بعد أن تتعوّذ بها من كلّ الشّر الذي لا يمكن أن يمسّ امرأة تتمترس خلف فضيلة الحكاية!

حكاية (14)

الذين لم يأتوا حقيقةً استولدتهم قهراً في حكاية، الذين ما كان يجب أن يأتوا نفتهم إلى حكايةٍ بعيدةٍ جداً، عليها فقط أن تكتب لتتغيّر كلّ أقدارها، فهذه حكايتها، امرأة تتحقّق حكاياتها، وأحياناً تهاجمها، وكثيراً ما تعضّها! وغالباً ما تصيبها بصداع السّرد والتّفاصيل الصّغيرة التي تتقن أن تجمعها بمهارة من كلّ مكان، وتدسّها بهدوء وتكتّم في جعبتها السّحرية! وتغادر بصخبٍ مؤجّل.

حكاية (15)

للحكاية حكاية أيضاً؛ فالحكاية مراوغة مدلاع مغناج، لا تستطيع أن تستدرجها إلاّ بالخديعة العذبة، كلّما أرادت أن تكتب أوهمت نفسها بأنّها خارجةٌ في موعد، فتلبس جديدها، وتتعطّر، وتتزيّن، وتحمل الورق الأزرق، والقلم السّائل الأزرق، وتهمّ بالخروج، فتندلق الحكايا عليها بنزقٍ طفوليّ ترجوها أن تذهب معها، فيكون شرطها أن تكتبها قبل الخروج، فتوافق الحكايا مجبرةً مقهورة، أمّا إن لم ترغب أن تكتب، فما عليها إلاّ أن تعلن أنّها لن تغادر البيت، وأنّها ستجلس في سريرها غير مهندمة كصورةٍ بلا ألوانٍ أو إطار حتى تهرب كلّ الحكايا نحو العدم! هكذا هو عالمها، بحرٌ فيه مدّ وجزر من الحكايا، ووحدها من تستعذب الغرق والنجاة فيه! ووحدها الحكاية من تهبها سبباً جديداً كلّ يومٍ لتستيقظ من نومها!

قـصــة :

الرجل الذي قتل المدينة

ممدوح أبو دلهوم

بُعيد النكسة بعام..

المكان: زهرة المدائن

القدس تنام شبه مائتة.. هدوءٌ غريبٌ عجيب.. ها هنا سكناهم أهل القبور..

هدوء.. هو هدوء ما بعد العاصفة.. بعد الطامة الكبرى.. الخطب الأعظم.. الحادث المؤلم.. المصاب الجلل.. أسموه:

النكسة..

لأنها فقدت عذريتها عروس العروبة..

زهرة المدائن باتت منهوكة العرض.. وأصحاب الضمائر نيام..

هنا ينام الأهلون على مضض، يصحون على مضض.. فالذل مطبق ومفروض!..

والمعتدي بات سيد المواسم.. المتحكم بالمصائر، بات صاحب الفعلة – من اعتدى على مسرى الرسول – المالك والمتصرف من الوريد إلى الوريد..

هنا ينام الأهلون وأحلامهم وصحوتهم؛ المصير المفروض المعروف، ولا فرق بين نهارهم والعتمة.

المعتدي يجب أن يحطّم.. يمّحى.. يفنى..

لا يُغسل العار إلا بالدم..

العربي لا يقبل الضّيم.. ويّحَكم..

بل ويْحك أنت.. ويْحكم جميعاً.. فمن يجرؤ؟!!

ينام الأهلون.. يصحو هنا الأهلون.. والقدر: احتلال.. وما همّهم التّسميات ولا التفاصيل.. قومي قوم بني مائت..

تنام القدس في ليلة من ليالي نيسان، قتيلةً مُذ حل الدخيل.. الكلّ في (كوما).. إلا نسمات ليمونية، إلى من طيب في القدس، وقدس في الطيب.. أزاهير هنا .. ليمونٌ هناك.. وتينٌ وزيتونٌ وطور سنين وهذا البلد الأمين!..

أقدس كنيسةٍ.. و.. جمعٌ غريبٌ مفروض.. دخلاء جاءوا..

حلّوا فأحالوا الليل إلى عتمة، والنهار إلى عتمة.. إلى نكسة..!

جاء يهوذا يحول الزغاريد إلى دموع.. إلى ألف معنىً للذل والخسران..

جاء يحّول (اللمّة) الحلوة حول الجدة، تحكي الحكايا الحلوة، إلى (ممنوع التجمّع لأكثر من شخصين)، إلى أبٍ مفجوع.. إلى أم ثكلى.. إلى أرملة تندب الرفيق الذي مضى.. إلى صِبْيةٍ أضْحوا يتامى، والجدة صارت تضع اليد على اليد ثم على الخد، تارةً لتلطم وأخرى لتروح في تيه الحكاية الجديدة المحطّم!

قاص أردني.

فقد جمد الدمع في المآقي..

إنها النكسة..

إنها المصير الجديد..

فقد انتُهكت العفة، ولُوث السمُوّ، وصارت الدار مرتعاً للفاشية والعنصرية، وغاباً لعشاق الدم.. إيه.. ليتنا متنا.. ليتنا متنا!

القدس تبكي..

من أين لها معتصم.. تبكي كما الخليل، كما بيت لحم تدمع، كما جنين.. كما أن ابن عامر يشكو النوى كما الجليل.. الطهور التبكي.. أين صلاح الدين ومتى يعود؟!

متى؟!

فالأحفاد في صلاةٍ ينتظرون.. إيه ليتنا متنا...

* * *

القدس الغالية.. في ليلةٍ من ليالي نيسان..

يجلس الحاج صلاح مع زوجته وبنيه، في بيته الذي ورثه عن أبيه، أبوه الذي استشهد قبل سنين.. يجلس الحاج صلاح هادئاً، مبتعداً عن كل التجمعات، محاولاً أن يلزم جانب الحياد، فلعل وعسى، أن تكون نتيجة هذا الحياد الظفر بعدم الطرد من الحبيبة، فعشقه للقدس هو نقطة ضعفه.. ونحن لا ندري كيف نحكم على هذا الرجل الصامت وتصرفاته..

- (طول عمره حيادي وبحاله)، هذا ما أخبرني به محدّث، وأضاف:

(الكف ما بناطح المخرز) و(يد واحدة لا تصفق)!

نعم! هي الحقيقة والله، فإذا كانت أمرة العرب من الماء الميت إلى الماء المزرنخ، لم تستطع أن تفعل شيئاً في وجه هذه الشوكة الزعافية (صهيون)، فماذا - بالقياس- يستطيع شخص واحد أن يفعل؟!

- (وأيضاً الحب في القلب).. زادني محدثي.. وعلى أي، هذا لا ينفي انتماءه، بدليل التصاقه بالقدس..

قال لي محدثي:

- (لقد سمعته كثيراً يجيب إذا ما أكثرت عليه التساؤل: يا سيدي مية جبان ولا الله يرحمه، مية جبان ولا يطردوني من القدس.. أنا ما بدي أحارب.. وما بدي مشاكل)..

ويضيف محدثي:

- لكنه كان يقول ما لا يُخفيه.. فالذي يخفيه: أن القدس تتربع عزيزةً في الأعماق والوجدان، ولها في الخافق العاشق أعز مكان، فقد قام بواجبه يوماً، وأبلى بلاءً شهد له الكثير من صحبه وأبناء عمومته، وأنه إذا نادى المنادي، يكون أول الملبين، وهل عنده ما هو أعز من زهرة المدائن؟!

اللمة حلوة، وحول الحاج صلاح زوجه وأبناؤه.. البيت هادئ.. البيت هادئ كما تلك الليلة النيسانية الحلوة.. و .. فجأة..

يأتي صوتٌ.. صوتٌ قوي.. ورائحةٌ لافحةٌ تبعت ذلك الصوت.. وخرج الجميع من صمتهم وبيوتهم.. كان هناك ما يشبه ما تخرجه (قنبلة تنوير)، لكن الرائحة الساخنة أوقفت ذلك التخمين، وحين بدأت تفرض نفسها على الأنوف وحرارتها على الوجوه..

و.. بعد لحظات.. بدأت صرخات نسائية مصحوبة بأصواتٍ خشنة، وتطلب الغوث:

الحقوا.. الحقوا..

لقد حرقوا سيارة الحاج صلاح..

سيارته؟!... التي يقتات منها ويقوت عياله؟!

نعم لقد ضاع مصدر رزقه الوحيد..

تُرى من يُريد له الخراب؟!

يا أخي الزلمة إله وزنه بين جماعته والكلّ بده إياه.

لا ولعلمك كمان روابط الفرق بتدور عليه وبدها إياه بأي ثمن.

يا ناس مين ممكن يعملها؟

يا جماعة ليَكون؟!.. أي والله ما في غيرُه.. ابن الـ...

قصدك خليل؟!

طبعاً.. ابن سراق الجاج.. أي في غيرُه؟!!

والله إنك صادق ما في غيره بعملها.

أي مَهو صار منهم، واللي حطوه مشان الحاج صلاح، آخ.. آخ..

لم يبق من (مطيته) إلى الستر المطلوب والعيش الكريم وكفّ يَده ويَدّ أولاده إلا الرماد..

و.. يبدأ التحقيق.

و.. ينتهي التحقيق.

و.. إلى لا شيء، فمن يجرؤ على اتهامهم (أبناء الأفاعي)؟!

والجواب: لا أحد!

يا جماعة، بس على الأقل نعرف مين هو.

وين وكيف إحنا بنضرب بالمندل؟!!

بتعرف والله إنك جبتها، الحل يا جماعة عندي، نروح للشيخ أحمد الصالح، زلمة بقولوا انه مكشوف عنه الحجاب، والله ما بعّرفنا إياه غير الشيخ أحمد.

بالك؟ يا سيدي حنجرب.

طيب.. بس يا جماعة بشرط.. عالسُكيت.. ما بدي حدا يدري.

و.. يبدأ تحقيق من نوعٍ آخر، كان مطروقاً بالطبع على العَوَام، وما هم القوم تحريمه أو تحليله، المهم أنهم عقدوا العزم أن يأخذوا بهذا المسرب من الطريق.. و.. وتحط رحال القوم في بيت الشيخ أحمد الصالح، رجل تجاوز الستين، قسمات غضبى مرسومة على جبينٍ مقطب، حاجبان كثيفان اصطفا على نسقٍ مميز.. روائح مميزةٌ مخلوطة.. بخور وأدوية قديمة غير معروفة.. كتب عتيقة وأوراق صفراء..

طقوس غريبة وأجواء أغرب، في بيتٍ أثري مغرقٍ في القدم، الرعب هو معنى من معاني ما يدورُ في هذا البيت..

ران على الجميع الصمت عندما بدأ التحقيق على طريقة الشيخ أحمد الصالح..

ها.. من منكم يتربع لنبدأ.. أريد قلباً من حديد من صخر؟

.......، وقبل أن ينفد صبر الشيخ، يُجيب خالد ابن شقيق الحاج صلاح، شابٌ في العشرين، يحب عمه حباً جماً، وهو يريد معرفة القاتل كي ينتقم منه..

إذن تعال يا بني، بارك الله فيك، أطاهر أنت يا ولدي؟

نعم يا مولانا والحمد الله.

بارك الله فيك إليَّ إذن، اجلس هنا (وركز معي مزبوط)، ارفع يدك اليمنى بحيث تشكل مع ساقك اليمنى خطاً واحداً،

وتكون كفك أمام وجهك كالمرآة، وضم قدمك اليسرى قليلاً.. ومن ثم ردد من بعدي ما سأمليه عليك.. وبعد لحظات، أريدك، أن تركز وتثبت كفك أمام وجهك وتركز نظرك كلية، ولا تنظرّن يمنةً ولا يسرة وإلا فالعاقبة وخيمة..

ستبدأ بعدها يدك بالحركة الشديدة والرعشة فلا تخف، وستزيد سرعة كفك بلا إرادتك حتى تصبح كالمروحة ويبدأ جسدك بالحركة والثورة والتمرد.. ثم تنام بعد ذلك فلا تعي شيئاً.. أنا واثقٌ أن شاب شجاع.. لكن لا بأس من أن أطمئنك، ليس هناك ما يخيف.. هي دقائق ثم تعود إلينا..

و.. يبدأ خالد فعلاً، منصاعاً لأوامر الشيخ الغريبة العجيبة، وبدأت يده كما جسده، كالآلات تحركت بفعلٍ كهربي أو ميكانيكي.. مما جعل خالد على وشك الإغماء، لولا طرقٌ سمع على الباب، فيصحو مذعوراً، كان أحدهم على الباب، قضى له الشيخ حاجته وانصرف من توه..

يا جماعة هيك ما بنفع.. أنا وراي مشاغلي.. شوفولي حل إذا ما في حدا يتبرع نكمل التجربة، إذن خليني أشوف غيركو.. أنا ما بقدر أضيع من وقتي إكثر من هيك، انتو مش جايين عشان اللي سوى هالعمله وكيف سواها ولّا إيش؟!

أنا.. أنا يا مولانا جاهز..

جاء الاستعداد هذه المرة من سعيد، شقيق المجرب الأول ويصغره بسنتين..

و.. تُعاد التجربة مرةً أخرى..

و.. بدأ الشيخ يقوم بالطقوس إياها وما يتبعها، ومتمتماً بما لا نعرف..

وجلس سعيد كما كان خالد جالساً، و.. تبدأ كَفُه بالحركة، وتزداد حركتها وتصبح كما المروحة الكهربائية.. دقائق كأنها دهرٌ كامل، يضرب سعيد نفسه بكفه على جبينه فيروح في غيبوبة.. كان هناك ما يشبه شكل الريح، وصوت الصمت في الغرفة المرعبة يعطيها بعداً أكثر رعباً ووحشة.. طرق على النوافذ، كأن المكان يتعرض لهزةٍ أرضية.. أجواء الغرفة تزداد غربةً ورهبة.. يطمئنهم الشيخ أن لا داعي للخوف: (بعد لحظاتٍ سنبدأ، فالرجاء الصمت)..

و.. يتمدد (سعيد).. بقدرة قادرٍ يتمّدد سعيد.. سعيد النحيف الجسم يتمّدد.. وتجحظ عيناه، وتتسع حدقاته، ويكبر رأسه، وتنتفخ بطنه وأوداجه.. ليصبح جسده أكبر مما كان عليه قبل لحظات.. نعم نحن أمام شخصٍ آخر لا نعرفه.. لولا أنه سعيد.. وبدأت عيناه بالاحمرار حتى بدتا ككوتين من لهب، كان كلُّ شيءٍ متحرك فيه.. لكأننا أمام عملية تحول (ديفيد) الأنيق النحيف إلى (الرجل – العملاق) في المسلسل التلفزيوني: (الرجل الأخضر)..

الهدوء يا قوم.. صمت..

وتبدأ الكتلة اللحمية الهندسية الرهيبة بالكلام:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

.....

ما لكم أيها المؤمنون لا تردون السلام..

.... عليك السلام ورحمة الله وبركاته..

يوجد بينكم حدث يخنقني..

....

أخرجوا الحدث... آ ... أم .. أم ... أخرجوه أكاد أختنق.. أخرجوه يرحمكم الله..

(يخرج عبد الرازق)، شاب في أول الربيع.. لما يشب عن الطوق بعد)

نعم: سلوني أجبكم..

من يا مولنا حرق سيارة الحاج صلاح؟..

ها.. أ/م.. ها.. أم....

يشخر سعيد الجديد هذا.. العملاق المُمَدّد هذا، من كان سعيداً.. يتململ ويضيق بالسؤال.. ما زالت النوافذ تطرق، وذبالة المصباح تروح يمنةً ويسرة، لكن لا تنطفئ، لتعطي الجو العام رهبة فوق رهبة:

لا.. لن أقول لكم، فتقع فتنة.. لو أخبرتكم لقتلتم صاحب الفعلة، لكن لا بأس من القول أنه منكم وفيكم.. من دمكم ولحمكم..

يجب أن نعرف من الفاعل، ونعدك بأن لا تقع فتنة.. ولن نقترب من الفاعل، فقط نريد معرفته..

لا أظنكم تقولون الصدق.. لا محالة فتنة.. ستقع فتنة.. آه.. أم ستقتلونه ورب محمد.. عليه اللّعنة.. نعم عليه اللّعنة، هو المارق عن الجماعة.. ستحلّ به اللّعنة الإلهية.. فدعوا الخلق للخالق..

يرحمك الله يا مولانا.. نقسم لك بأغلى ما نملك.. بالقدس مسرى الرسول، أننا لن نقترب منه ولن نحرك ساكناً، فقط نريد معرفته وذلك كي نتجنبه وخسيس ما يفعله وسيفعله بنا وبالوطن وأحبة الوطن.

حسن، ليتني أستطيع ، أنني أفهم إصراركم، ولكن ليقيني بأن فتنةً ستقع، وبحور دم، لذلك، فقط سأصف لكم شكله وشكل سيارته، وأول رقم علي اليمين وآخر رقم على اليسار..

زدنا يا مولانا رحمك الله..

هو صاحب عينين ناريتين، يترجمان شيطاني أعماله، ربعة بين الرجال، ويقلد يهود في لبسه ونظام حياته، سيارته سوداء، وعلى زجاجها الخلفي ماسحان للغبار، وأول رقم على اليمين ستة، بينما الرقم الأخير على اليسار تسعة، ولن أزيد.. عدوني أن تقتلوا الفتنة، دعوني أسمع القسم ، يرحمكم الله.. ها.. هم.. ربي.. يا رحيم يا رحيم، أم م.... م م م...

يتمتم الشيخ أحمد بما لا نعرف، ويرتفع صوته بما لا نفهم، كأن على الرؤوس الطير، يتململ.. تجحظ عينا سعيد.. يلطمه الشيخ على جبينه ، يمسك بيده، ويبدأ الجسد المَمَدّد الضخم بالتقلص..

ويبدأ نوع من الصراع بين سعيد الجديد العملاق، وسعيد القديم النحيف، شيءٌ غريبٌ كما الأفلام، ينتصر النحيف، ويعود سعيد تدريجياً لوضعه الطبيعي، يلطمه الشيخ على يده برفق.. فيعود.. يعود.. ينام هنيهة، يصحو بعد الهنيهة:

يا إلهي، أين أنا..، صرخ سعيد بعد أن استيقظ.

لا تخف يا بني، أنت هنا.. معنا، لقد كنت شجاعاً، بارك الله فيك..

يا مولانا.. لن نستفد كثيراً، نريد معلومات أكثر..

تزيد أجرتي؟!

موافقون ، فقط أرشدنا إليه..

حسن، ليس إلا (المندل).. أعطوني أبراجكم، ودعوني أنظر في أيديكم، كلا أنت يا خالد برجك ناري.. ها.. سميح.. سميح يكفي.. برجك مناسب يا سميح، اقترب منّي أكثر، ضع وجهك هنا، أنظر إلى الفنجان هنا، ولكن حذار، لا تنظرن يمنةً ولا يسرة، ولا يغيبن نظرك عن الفنجان وإلا فالويل والعاقبة والخيبة.

يعود الشيخ أحمد الصالح لسيرته الأولى.. إلى ما لم ولن نفهم، ويقرأ بسجع ما لا نعرف، بينما سميح مطأطئ رأسه، الرأس مطرق في الفنجان لا يحرك ساكناً، حتى بدأ كأنه في

عالم آخر، وجومٌ غريب.. لا أحد يريم؛ وحده سميح سيرى ويعرف، سميح مدعو لنقل ما تثبته شاشة الفنجان، وقد سمح له الشيخ بذلك..

هناك كما الصفير.. كما عويل الريح.. الشبابيك بدأت بحركات رعب كما ذبالة المصباح، و.. فجأة يصرخ سميح، ولا يلمسه الشيخ لكنه يهدأ ليعود إلى البث:

يا إلهي، ما أرى ؟!

السلام عليك يا ابن فاطمة ورحمة الله وبركاته .

عليكم السلام يا سيدي، نريد أن..

أعرف ما تريدون.. أمهلوني يرحمكم الله..

يروح الشيخ ذو الندبة الخضراء على الجبين – كما وصفه لنا سميح، وببزةٍ قديمة، كأنه قادم من نيسابور أو سمرقند في روايات السينما، ملتحٍ ويعتم بعمامة حمراء.. جنيٌّ هو بلا شك، هكذا قال لنا سميح فيما بعد.. يا لك شيخ أحمد.. ترى، من علمك كل ذلك.. سبحانه!، بيده وحده تصريف الأمور.. يضع قوته في من يشاء.. محظيٌّ أنت يا شيخ أحمد..

وينقل لنا سميح ما يبث..

أني أراه.. ونعم في سيارة سوداء.. يا الله!.. نفس الرقم، ماسحان على الزجاج الخلفي.. تقف السيارة عند الدوار.. ينزل منها ثلاثة رجال مقنّعين، و.. يا إلهي.. ماذا؟.. خليل العطا.. نعم هو بعينه.. خليل العطا، ومعه زجاجة بفتيل.. (مولوتوف) ولا غيرها! يشعل سيجارته ويدخن، ويشعلها بنفس عود الثقاب، ويرميها على السيارة.. ويولي الأدبار بصاحبيه إلى الشارع الخلفي.. ومن ثم يدخلون إلى احدى البنايات.. آه الآن أراه عرفنا..

يزيدنا سميح:

يعود الجني: أو تريد المزيد.. انظر.. أتريد أن تعرف أين يجلس الآن.. انظر..

لعنة الله عليه.. ها هو ذا في غرفة شبه مخمور.. مع شقراء.. لا بد يهودية..

* * *

القدس.. في ليلة من ليالي أيلول.. تنام شبه مائتة!

يتصفح (خالد) صحيفة الصباح في الهزيع الأخير من ليلة السابع من أيلول..

«انفجارٌ هائلٌ في منزلٍ في القدس»..

«شابٌ عربيٌ وُجَد محترقاً في منزله»..

يبتسم خالد، لا يدخن سيجارة، يتثاءب بغرور.. بلذةٍ مميزة.. وينام كما السلاطين..

* * *

بغداد العروبة.. في صباحٍ مشرق..

خالد، طالب الحقوق، يجلس ساهماً يراقب المارة تارةً من شباك غرفته.. لا يدخن سيجارة.. يعود إلى سريره يغني، يتمتم، يبكي، ويمد يده ليدخن سيجارة، فلا يدخن، فقد أقسم لوالده بأن لا يقترب من الدخان وبالأمس رآه في المنام، هناك في القدس.. يبكي الصمت العربي المحيرّ..

يشرد خالد، يتمتم باللّحن ذاته.. يبكي، يبكي بحرقة.. ويمد يده إلى جيبه ليدخن سيجارة..

---

* قصة تيمورية أو بحسب الراحل يوسف إدريس هي (قصة قصيرة طالت قليلاً).

ضربت على أوتار التباين بين العقل والقلب

عشر قصائد عن عالم العزلة من لويز بوغان

ترجمها عن الإنجليزية : محمد الظاهر

1

حكاية

هذا الشاب، أمضى وقتاً طويلاً وهو يستمع
إلى تكسر المياه في أرضٍ متغيرة
كان يذهب ليرى ما يمكن أن تفعله الشمس
في الأرض الصلبة الغريبة
لقد نجح في تقليص ما تحمله له أيامه معاً
وتغلق عليه أقفال الأبواب
كان السهم ذو الريشة يعلن حالة الطقس
من خلال ضربات الساعة
كان يسعى – كما اعتقد – للبحث عن الضوء الذي ينتظر
ثابتاً، مثل مصباحٍ على الرف
وأرضٌ تلالها مثل بواباتٍ صخرية
حيث لا يتخطى البحر ذاته
لكنه سيجد انه لا شيء يمكن أن
يمتلك الديمومة، سوى صحاري
الجنوب الخفية، ولهيب النار الممزّق
الذي يبرزُ الجمال في الفم الصديء
حيث الأشياء المروعة
تنظر إلى بعضها بعضاً بهدوءٍ تام

2

كاسندرا

بالنسبة لي كلّ مهمةٍ سخيفةٍ تشبه أختها
إنني أُعرّى الحيل المتثاقلة للشهوة والاعتزاز
هذا الجسد الذي لن يعطي طفلاً أغنية أمه،
مثل سهمٍ يعبر ليمزق صدري
والجنون يختار صوتي مرةً أخرى
وأخرى. أنا الخيار الذي لا حول له ولا قوة
السماء الصارخة مرفوعةٌ فوق البشر
وليست الأرض البكماء التي يحفرون قبورهم فيها.

شاعر ومترجم أردني.

3

معرفة

الآن عرفت
كيف يمنح الشغف قليلاً من الدفء
في قالب اللحم
وأن الثروة هشة
أنا أستلقي هنا وأتعلم
كيف تلقي الأشجار
ظلالها على أرضها
وتصنع ذلك الصوت الرقيق

4

البعد والقرب

أنا لا أعرف أين سيتحوّل أيٌّ منا
في البداية فقط، يوقظ كلٌّ منا الآخر
لا أعرف كم يمكننا أن نتحمل
النهر الذي ينبض بأشعة القمر الذهبية
أو العديد من الأشجار التي تهتز معاً في العتمة
علينا أن نتمنى ألا نكون وحيدين
وأن لا ينتهي ذلك الحب، ويمنحنا حريتنا
لأن في ذلك هزيمةً لي
وإنني كنت عبئاً عليك
لكن كما تنهال الأرض على القلب
ينمو الحب حتى يبلغ كماله
ومثل قذيفةٍ تهز إيقاع الحياة
يكون الحب مثالياً حتى النهاية
لذا دعنا أن نكون كذلك
سواء اتجهنا نحو الظلمة أو قبّل كلٌّ منا الآخر
دعنا نعرف البعد والقرب
هكذا لن أكون عبئاً عليك
ولن تتركني على عماي أكثر من ذلك

5

قنديل البحر

وصلت إلى بيتٍ في كهف الأشجار
مواجهٌ للسماء الرحبة
كل شيءٍ يتحرك، جرسٌ معلقٌ جاهزٌ للقرع،
والشمس تدور بأشعتها حوله
حين أصبحت العيون العارية أمامي
وهسهسة الشعر على النافذة
رأيت على الباب عيوناً جافةً قاسية، وثعابين على الجبين
تتشكل في الهواء.

هذا هو الآن مشهد الموت الأبدي

لا شيء يثير

والنهاية لن تضيء الأمر أكثر من ذلك

لا ولن يطمسها المطر

الماء سيسقط دائماً أو لا يسقط

والجرس المائل لن يُحدث أي صوت

والعشب سينمو دائماً ليصبح تبناً

في أعماق الأرض

وسوف أقف هنا كظلٍ

تحت هذا اليوم العظيم المتوازن

وعيناي ترمقان الغبار الأصفر

الذي يرتفع في مهب الريح

ولا ينجرف بعيداً

6

بورتريه

ليست بحاجة للخوف من السقوط

ولا الحصاد الذي ستصل إليه درجات سلّم

البساتين، ولا انحسار المد

عن الشاطيء الشديد الانحدار

ولا أن تأخذ الألم الكبير

الذي يحتضنه جسدها، بثورةٍ ووحشية

ولا أن تكون مثل زجاجةٍ، ترى من خلالها

دمار الآخرين.

ما الذي جمعته، وما الذي خسرته

إنها لم توجد لتخسر مرةً أخرى

إنها مِلكٌ لذلك الوقت، الذي كانت فيه ذات يومٍ

محبوبةٌ من قبل الرجال.

7

خطوبة

لقد وضعت يديك علي، ونطق فمك

اسمي مثل صلاة

هنا حيث الأشجار التي زرعتها المياه

هنا حيث رأيت عينيك مطهرتين من الأسف

وشفتاك مغلقتان على الحب الذي لا يمكننا الحديث عنه

أمي تتذكر المعاناة في رحمها

والسنوات الطويلة التي كانت واعدةً أكثر من ذلك

كانت تقول: «أنت لا تحبينني

أنت لا تريدينني

وسوف تذهبين بعيدا».

في أي بلد أذهب إليه

لا يجوز لي أن أرى وجه صديقي
ولا شعره الذي له لون العشب الذي لفحته الشمس
ومعاً لن نجد أبداً
تلك الأرض ذات التلال التي ينحني عليها القمر الجديد
والهواء الذي تعبره الطيور
كيف كنت أفكر بالحب
قلت: «إنه جمالٌ وحزن»
اعتقدت أنه سيجلب لي مسرات الأشياء الرائعة
تماماً كما تخرج الريح من زمانها القديم...
لكن لا شيء هنا سوى المساء
وسوى صوت الصفصاف
وهو يغمس أوراقه البيضاوية في الماء

8

أغنية جوان

عندما يتكسر الجمال ويتشظى إرباً
لا أشعر بالحزن لذلك، ولكن أتساءل
إذا كان الحب مثل قذيفةٍ واهيةٍ تسقط متشظية
فلن يظل لي رقاقةً واحدةً منه كذكرى
أنا لم اتخذ رجلاً صديقاً أبداً
صديقاً لا يعرف أن الحب يجب أن ينتهي
ولم أتخذ فتاةً عشيقةً أبداً
أستشف منها الحب عندما ينتهي
الحكمة التي لا شك فيها، أن الأغبياء
هم الذي يقعون في حبائل الحب الخادع

9

رجل وحيد

إنه أنت، الرجل الذي تبحث عنه
في حالة الغضب العارم الطويل
والذي تقوم من أجله بعملية مسحٍ لصفحة
مرايا الضوء والعتمة
هذه إذن، هي انعكاساته
وهاتان هما عيناه وهذا هو شعره الكثيف
وتلك هي نظرته الرقيقة، وضحكته.
هذا هو ما يجب أن يظهر
في هذا الكتاب أو حتى في ضعفه
محرراً من الزجاج الفضي
ستجد نفساً عابراً
في كل الأجساد الأخرى
الزجاج لا يتلاشى
فالمرايا تقف مثل الجدران

والصفحة المطبوعة تعيد ترتيب الكلمات
بيدٍ أخرى
وعينك المخبولة
لن تجد ذاتها تحت
اؤلئك الغرباء الذين يستلقون على ذراعيك
كما تستلقي الآن

10

نافورة رومانية

فوق ذلك البرونز، رأيت
ماءً دون عيوب
ينطلق ليرتاح في الهواء
وحين يصل للراحة يسقط
البرونز ذو الظل الأسود
عنصرٌ من صنع الإنسان
يشكل استقامة العري
ويعري علّة الماء والهواء
أوه، فكما هو الحال بين الذراع والمطرقة
اللذين يظلان رائعين ما داما يكدحان
للتغلب على الصورة كاملة
ولتكن صدىً للهتاف والتأتأة
تماماً كما يظل تدفق الماء على قيد الحياة
يضرب وعاء النافورة
بعد هواء الصيف

ولدت الشاعرة الأمريكية في ليفرمور فولز بولاية مين، درست في مدرسة بوسطن اللاتينية للبنات، وقضت عاماً واحداً بجامعة بوسطن. تزوجت عام 1916، وترملت عام 1920. تزوجت مرة أخرى من زوجها الثاني ريمون هولدن، الذي تطلقت منه عام 1937.

نشرت قصائدها في العديد من الصحف والمجلات الأدبية، مثل نيو ريبيليكان، ذي نيشن، شعر، مجلة الشعر، سكرايبنر، أطلانتيك منثلي، وعملت لمدة ثمانية وأربعين عاماً في مراجعة كتب الشعر لصحيفة النيويوركر.

كتبت معظم قصائدها في النصف الأول من حياتها، حيث نشرت مجموعتها الأولى «جسد هذا الموت» عام 1923، ثم نشرت مجموعاتها الأخرى: «صيف معتم» عام 1929، و«غضب النوم» عام 1937، ثم قامت بنشر مجموعة من أشعارها التي كتبتها في الفترة الواقعة بين عامي 1923 و 1968، في مجموعة بعنوان «المصبات الزرقاء»، لتكوّن مشهداً متكاملاً عن رحلتها الشعرية.

تميّزت هذه الشاعرة بتمسكها التام بالغنائية، وبقصائدها القصيرة المكثفة التي لا تتجاوز صفحةً واحدة. وكان محور اهتمامها ينصب على ذلك التباين بين العقل والقلب.

توفيت في مدينة نيويورك عام 1970.

قصص قصيرة من رينيه أوبرهولتزر

ترجمها عن الألمانية: علي عوده

(1) مكالمة

كُلَّ مساءٍ كانت تقصد كابينة الهاتف، تُدير القرص طالبةً رقمها الخاص، وتصغي إلى صوتها عبر مُجيب الهاتف. بعد عشر سنواتٍ هاتفت نفسها للمرة الأخيرة، فسمعت على الشريط:« لم يعد لي وجود، عليك الاتصال بالاستعلامات.»

غادرت بعدها الكابينة وعادت مسرورة إلى المنزل.

(2) المُعجب

لو لم تُشجعني، لما كنت اليوم جالساً هنا لأحظى بشرف تكريمك لي، قال المتسابق على الكرسي المتحرك لمعجبه.

(3) الشريف

حقنت شرايينها بالحبر الأزرق.

قال لها:« رغم ذلك لا أستطيع الزواج منك.»

فحقنت المزيد من الحبر الأزرق.

فأكد لها:« أن نسبها غير شريف.»

توفيت والابتسامة تعلو مُحياها.

فقال مستدركا:« ليس هذا ما كنت أعنيه.»

(4) البداية

عندما حلّ الربيع، صعد على شجرةٍ عالية، وجلس على أحد الفروع، نشره فسقط أرضاً. ذهب إلى المنزل وضمّدَ جُرحه، ثم عاد وصعد ثانية على الشجرة وجلس ونشر الفرع التالي وسقط. وبعد أن جرّدَ الشجرة من فروعها، كان قد ضمّدَ جسمه كُله. بعد ذلك جلس فرحاً على كنبة تحت الشجرة.

(5) المُتسلقان

كُلَّ عام كانا يسافران إلى الجبال، يتسلقان قمةً عالية، ويستعيدان سَوياً ذكريات السنة السابقة. ومثل أي سنة كان صعود الجبل مضنياً، ثم يشرعان بالهبوط بعد توقفٍ قصيرٍ على القمة.

زَلّ قدم الزوجة كما في كل عام، وسقطت على عمق عشرين متراً، وبقيت معلقةً بالحبل على الجدار، أما الزوج فكان يقف كما في كل عام على ذات النتوء الصخري، وبعد أن تأكد من حبلها قام بسحبها ببطء للأعلى.

فبادرته بالقول بعد أن وقفت مُنهكة على قدميها:« هذا آخر يومٍ أدين فيه لك بالشكر.»

---

* **رينيه أوبرهولتزر:** قاص وشاعر سويدي. يعمل في مهنة التدريس منذ عام 1987. شارك بتأسيس (مجموعة التجريب الأدبية/مضخة الكلمة). عضو اتحاد الكتاب السويدي واتحاد الناطقين بالألمانية. من أبرز أعماله: (39 قصة سوداء)، (سأعثر على الحب ذات ثلاثاء).

** **المصدر:** أخذت هذه القصص من النت.

مترجم أردني.

السمكة السوداء الصغيرة

قصة : صمد بهرنكي

ترجمها عن الفارسية : علي زائري



كانت ليلة «يلدا»(1). جمعت سمكةٌ عجوز إثنى عشر ألفاً من أولادها وأحفادها في قاع البحر وبدأت تروي لهم هذه القصة:

كان يا ما كان. كانت هناك سمكةٌ صغيرةٌ سوداء تعيش مع أمها في نهرٍ ينبع من الأسوار الصخرية للجبل ويجري حتى نهاية الهاوية، وكان بيتهما يقع وراء صخرةٍ سوداء، تحت سقف من الطحلب. كانت السمكة السوداء الصغيرة وأمها تنامان تحت الطحالب ليلاً، وطالما تمنّت السمكة السوداء الصغيرة أن ترى ضوء القمر في بيتهما ولو لمرةٍ واحدة!

كانت الأم وطفلتها تتحركان من الصباح إلى المساء واحدةً إثر الأخرى، وكانتا أحيانا ما تلحقان بأسماك أخرى، فتذهبان إلى مكانٍ صغير، ثم تعودان مسرعتين. كانت السمكة السوداء الصغيرة هي الطفلة الوحيدة لأمها؛ التي استطاعت الحياة من بين عشرة آلاف بيضة وضعتها أمها.

منذ عدة أيام، غرقت السمكة السوداء الصغيرة في التفكير. كانت قليلاً ما تتحدث، وكانت تنتقل من مكانٍ إلى آخر بكسلٍ وعدم اكتراث، كما كانت تتخلف عن أمها في معظم الأحيان. ظنّت الأم أن ابنتها متوعكة وسرعان ما تشفى، إلا أنها لم تكن تعرف بأن السمكة السوداء تعاني مشكلةً أخرى!

في أحد الأيام وقبل بزوغ الشمس، أيقظت السمكة الصغيرة أمها وقالت:

يا أمي! أريد أن أتحدث إليك قليلاً.

قالت الأم وهي ناعسة: يا ابنتي! إن الوقت ليس مناسباً للتحدث. دعي حديثك لوقتٍ لاحق. أليس من الأفضل أن نذهب للتنزه؟

مترجم إيراني.

قالت السمكة الصغيرة: لا يا أمي؛ لم يعد بإمكاني الذهاب للتنزه. أريد أن أغادر هذا المكان.

قالت أمها: هل من الضروري مغادرتك؟

قالت السمكة الصغيرة: نعم يا أمي. يجب أن أذهب.

قالت أمها: إلى أين تذهبين في هذا الصباح الباكر؟

قالت السمكة السوداء الصغيرة: أريد أن أذهب لأرى نهاية الجدول. أتعلمين يا أمي، منذ عدة شهور وأنا أفكر في هذا الموضوع؛ إلى أين يؤدي هذا الجدول؟ إلّا أنني لم أتوصل إلى شيء بعدُ، لذلك قرّرت أن أجد نهاية الجدول بنفسي. أودُّ أن أعرف ماذا يجري في الأماكن الأخرى.

ضحكت الأم وقالت: أنا أيضاً في طفولتي كانت تراودني مثل هذه الأفكار ولكن يا عزيزتي، الجدول ليس له بدايةٌ ولا نهاية؛ إنه يجري هكذا دائماً ولا يصل إلى أي مكان.

ردّت عليها السمكة السوداء الصغيرة: يا أمي! أليس لكل شيءٍ نهاية؟ الليل ينتهي، والنهار ينتهي، وكذلك الأسبوع والشهر والسنة....

قاطعت الأم كلام ابنتها قائلةً: دعك من هذا الكلام الكبير، ولنذهب في نزهة. لقد حان وقت التنزه وليس لدينا وقتٌ لمثل هذا الكلام.

قالت السمكة السوداء الصغيرة: لا يا أمي! لقد سئمت من هذه النزهات. أريد أن أذهب لكي أرى ماذا يجرى في الأماكن الأخرى. قد تظنين أن ثمة أحد ما لقن هذا الكلام للسمكة الصغيرة؛ لكن اعلمي أنني منذ فترة طويلة أفكّر في هذا الموضوع. ولا أخفي عنك بأني تعلّمت أشياءً كثيرةً من هنا وهناك. على سبيل المثال، علمت بأن معظم الأسماك العجائز ليسوا راضين عن حياتهم ويعتقدون أنهم ضيّعوا حياتهم بلا طائلٍ ولا جدوى. فهم دائماً يئنون ويلعنون ويشكون من كل شيءٍ. أريد أن أعرف هل حقيقةً إن الحياة تقتصر على مجرد ذهابك إلى موضع صغير وعودتك منه، حتى تصيبك الشيخوخة ولا شيء بعد ذلك؟ أَم أن الحياة لها وجوهٌ أخرى؟

عندما أنهت السمكة الصغيرة كلامها، قالت الأم: يا ابنتي! هل أصابك الجنون؟ العالم...العالم...! ماذا يعني العالم؟ العالم هاهنا؛ المكان الذي نعيش فيه والحياة هي التي نمارسها نحن.

أثناء كلامهما اقتربت من بيتهما سمكةٌ كبيرةٌ وقالت: أيتها الجارة! علامَ تتشاجرين مع ابنتك؟ يبدو أنكما لا تنويان الذهاب إلى النزهة اليوم.

خرجت أم السمكة السوداء من البيت إثر كلام الجارة وقالت: عجباً من هذا الدهر! يريد الأطفال أن يعلّموا أمهاتهم أشياء.

قالت الجارة: ماذا تقصدين؟

أجابت أم السمكة: انظري إلى هذه الصغيرة إلى أين تنوي الذهاب! تقول أنها تريد الذهاب لترى ماذا يجري في العالم! يا له من كلامٍ كبير!

قالت الجارة: أيتها الصغيرة! منذ متى أصبحت عالمةً وفيلسوفةً ونحن لا ندري؟

قالت السمكة السوداء الصغيرة: سيدتي! لا أدري على من تطلقين العالمة والفيلسوفة، لقد سئمت من هذا التجوال. لا أريد أن أستمر في هذا التجوال المُمل، لا أريد أن أسعد بسعادة واهية، ثم استيقظ لأرى نفسي وقد أصبحت عجوزةً مثلكم، لا أكاد أدرك شيئاً في تلك الحياة.

قالت الجارة: عجباً... ما هذا الكلام!

قالت أم السمكة السوداء الصغيرة: أنا لم أكن أتخيل أن ابنتي الوحيدة ستصبح هكذا. لا أدري من هو هذا الخبيث الذي سمّم أفكار ابنتي العزيزة؟

قالت السمكة الصغيرة: لم يسمّم أحدٌ أفكاري، أنا أمتلك عقلاً ودراية فأفهم؛ كما أمتلك عينا فأرى.

قالت الجارة للأم: يا أختاه، أتذكرين ذلك الحلزون الملتوي؟

أجابت الأم: نعم. حسناً تذكرت. كان يلازم ابنتي كثيراً. لعنه الله!

قالت السمكة الصغيرة: كفاك يا أمي. لقد كان صديقي.

قالت أمها: صداقة! السمك والحلزون! إننا لم نسمع عن هذا قط.

قالت السمكة الصغيرة: وأنا كذلك لم أسمع عن العداوة بين السمك والحلزون، إلا أنكم تخلصتم من ذلك المسكين.

قالت الجارة: هذا الكلام يعود إلى الماضي.

قالت السمكة الصغيرة: أنتما أتيتما بسيرة الماضي.

قالت الأم: كان علينا قتله. ألا تذكرين ما الذي كان يقوله، عندما كان يجلس هنا وهناك؟

قالت السمكة الصغيرة: إذن، اقتلوني أنا أيضاً؛ لأني أريد أن أقول نفس الكلام.

لماذا أرهقكم بهذا الكلام؟ إن صوت الحوار أدى إلى اجتماع الأسماك الأخرى. أثار كلام السمكة الصغيرة غضب الجميع، فقال أحد الأسماك العجوزة: أتظنين أننا سنرحمك؟!

قال آخر: هي بحاجة إلى تأديب بسيط!

قالت أم السمكة السوداء: تنحّوا جانباً. لا يقترب أحد من ابنتي.

قال آخر منهم: سيدتي! ما دمت لم تربّي طفلتك كما ينبغي، فعليك أن تري عاقبة ذلك.

قالت الجارة: أنا أخجل من العيش بجواركما.

قال آخر: يجب أن نُلحقها بالحلزون قبل فوات الأوان.

عندما اقتربت الأسماك لتمسك بالسمكة السوداء الصغيرة، ألتف حولها أصدقائها وأنقذوها من المعركة. أخذت أم السمكة تلطم رأسها وصدرها وتبكي قائلة: وامصيبتاه! ابنتي تضيع من يدي. ماذا أفعل؟ أية مصيبةٍ تحلّ برأسي؟

قالت السمكة السوداء الصغيرة: لا تبكي عليّ يا أمي. إبكي على تلك الأسماك العجائز المسكينات.

صرخ أحد الأسماك من بعيد: لا تتطاولين بالكلام أيتها القزمة!

قال ثانيهم: إذا ذهبتِ ثم ندمتِ، فلن نسمح بعودتك.

قال الثالث: إنه جنون الشباب. لا تذهبي!

قال الرابع: ما الذي يعيب هذا المكان؟

قال الخامس: لا يوجد عالمٌ آخر. العالم ها هنا. ارجعي.

قال السادس منهم: إذا عاد إليك صوابك ورجعتِ، سنفهم أنك سمكةٌ عاقلةٌ حقاً.

قال السابع: نحن اعتدنا على رؤيتك يا ترى!

قالت الأم: ارحميني. لا تذهبي، لا تذهبي.

لم يكن لدى السمكة الصغيرة كلامٌ تقوله لهم. رافقها عددٌ من أصدقائها الذين كانوا في عمرها إلى الشلال ومن ثَمّ عادوا. قالت السمكة الصغيرة وهي تودّعهم: أيها الأصدقاء! إلى اللقاء. لا تنسوني.

قال أصدقاؤها: كيف يمكن أن ننساك؟ لقد أيقظتنا من غفلتنا وعلمتِنا أشياء لم نفكّر فيها من قبل. إلى اللقاء أيتها الصديقة الواعية والشجاعة.

هبطت السمكة الصغيرة من الشلال ووقعت في بركة مليئة بالماء. انتابها في بداية الأمر شعورٌ بالخوف، ولكنها أخذت تسبح وتتجول في البركة، حتى ذلك الوقت لم يحدث أن رأت كل هذه الكمية من المياه مجتمعة في مكانٍ واحد. كان يتجول في الماء آلاف من صغار الضفدع، وما إن رأوا السمكة السوداء الصغيرة حتى سخروا منها وقالوا: انظروا إلى هيبتها! أي نوع من المخلوقات أنت؟

نظرت إليهم السمكة بدقة وقالت: أرجو عدم الإساءة. أنا اسمي السمكة السوداء الصغيرة. ماذا تُسَمّون أنتم؟ اذكروا أسماءكم لكي نتعارف.

قال أحد صغار الضفادع: ينادي كل منّا الأخر بـ«شُرغوف».

قال الآخر: نحن أصحاب النسب والأصالة.

قال الآخر: لا يوجد في العالم أجمل منّا.

قال الآخر: نحن لسنا قبحاء مثلك.

قالت السمكة: لم أكن أتصور بأن تكونوا مغرورين لهذه الدرجة. حسنا. أنا أسامحكم لأنكم تحدثتم هكذا جهلاً.

قال صغار الضفادع بصوت واحد: أتعنين أننا جهلاء؟

قالت السمكة: لو لم تكونوا جهلاء، لعلمتم بأن ثمة مخلوقات أخرى في العالم تعجبهم أشكالهم. وأنتم حتى ليس لديكم أسماءٌ خاصةٌ بكم.

غضب صغار الضفادع غضباً شديداً، إلا أنهم وجدوا أن السمكة الصغيرة على حق، فبدلوا مسار الحديث وقالوا:

أنت تحاولين عبثاً. نحن نتجول في كل العالم منذ الصباح إلى المساء، ولكننا لا نرى أحداً سوى أنفسنا وآباءنا وأمهاتنا، وبعض الديدان الصغيرة التي لا قيمة لها.

قالت السمكة: أنتم لا تستطيعون الخروج من البركة، فكيف تتحدثون عن التجول في العالم؟

قالت صغار الضفادع: هل ثمة عالمٌ آخر سوى هذه البركة؟

قالت السمكة: على الأقل ينبغي أن تفكروا من أين يأتي هذا الماء وماذا يوجد خارجه.

قال صغار الضفادع: أي مكانٍ تعنين بخارج الماء؟ نحن لم نرَ شيئاً خارج الماء قط! هاها...هاها... معتوهةٌ أنت يا أختاه.

ضحكت السمكة السوداء الصغيرة. فكّرت أنه من الأفضل أن تترك صغار الضفادع لحالهم وتذهب. ثمّ قررت أن تتحدث إلى أمهم قليلاً. فسألت: أين أمكم؟

فجأة لفت انتباهها صوتٌ خفيفٌ لضفدعة.

كانت الضفدعة جالسةً على حجرٍ على حافة البركة. غطست في الماء واقتربت من السمكة قائلة: أنا هنا. تفضلي.

قالت السمكة: مرحبا أيتها السيدة الكبيرة.

قالت الضفدعة: ليس الآن وقت التظاهر. يا لك من مخلوقةٍ عديمة الأصالة والنسب. وجدتِ أولاداً صغاراً وبدأت تتحدثين إليهم بكلام كبير. أنا عشت عمراً طويلاً وأعلم أن العالم هو هذه البركةُ فحسب. ينبغي أن تنصرفي وألا تفسدي أولادي.

قالت السمكة الصغيرة: إن عشت مئة ضعف هذا العمر، لستِ إلّا ضفدعةً جاهلةً ومسكينة.

غضبت الضفدعة وقفزت نحو السمكة الصغيرة. تحركت السمكة سريعاً ومرقت مثل البرق، وأصابت الطمي والطين والديدان في قاع البركة.

كان الوادي مليئاً بالانعطافات والتعاريج، كما تضاعف ماء النهر. لو أنك نظرت من فوق الجبال إلى قاع الوادي، لرأيت النهر كخيطٍ أبيض. كانت هناك قطعةٌ كبيرةٌ من الصخر انفصلت عن الجبل ووقعت في قاع الوادي فقسّم الماء إلى قسمين. كانت هناك سحليةٌ ضخمةٌ بحجم كف اليد ألصقت بطنها بقطعة صخرية مستمتعةً بحرارة الشمس. كانت هذه السحلية تنظر إلى سرطان كبير ومستدير على رمال قاع النهر حيث كان عمق الماء أقل. كان السرطان يأكل ضفدعاً قد اصطاده. وقعت عين السمكة على السرطان فخافت. ألقت السمكة عليه تحية من بعيد. نظر إليها السرطان بغضب وازدراء وقال:

يا لك من سمكةٍ صغيرةٍ مؤدبة. اقتربي يا صغيرة. تقدّمي.

قالت السمكة: أنا أريد أن أتجول حول العالم ولا أريد أن أصبح صيداً لحضرتك.

قال السرطان: أيتها السمكة الصغيرة. لمَ أنت متشائمةٌ وجبانةٌ لهذه الدرجة؟

قالت السمكة: أنا لست متشائمةً ولا جبانة. إنني أتحدث بما أراه بعيني وبما يُمليه عليّ عقلي.

قال السرطان: حسناً. قولي لي إذن ماذا رأت عينيك وما الذي أملاه عليك عقلك حتى ظننت أنني أريد اصطيادك؟

قالت السمكة: لا تتجاهل الأمر.

قال السرطان: أتقصدين الضفدع؟ أنت طفلة حقاً! أنا عدو الضفادع ولذلك أقوم بصيدهم. أتعلمين أن الضفادع يظنون أنهم المخلوقات الوحيدة في العالم وأنهم سعداء بذلك. أنا أريد أن أُفهمهم من يحكم العالم؟ لا تخافي يا عزيزتي. تقدمي. تعالي.

قال السرطان هذا الكلام واقترب من السمكة قليلاً. كان يمشي بشكل مضحك فضحكت السمكة رغماً عنها وقالت:

أيها المسكين! أنت لا تستطيع المشي بعدُ؛ فمن أين لك أن تعلم من يحكم العالم؟

ابتعدت السمكة عن السرطان. ظهر ظلّ في الماء، وفجأةً جاءت ضربةٌ قويةٌ أسقطت السرطان في الرمال؟ ضحكت السحلية على ما أصاب السرطان وكادت تنزلق وتسقط في الماء. لم يتمكن السرطان من الخروج. رأت السمكة الصغيرة راعياً صبياً على حافة النهر ينظر إليها وإلى السرطان. اقترب من الماء قطيعٌ من الماعز والخراف وأدخلت أفواهها في الماء. وملأ الوادي صوت الثغاء.

انتظرت السمكة السوداء الصغيرة حتى انتهى القطيع من شرب الماء وذهب، ثم نادت السحلية وقالت: أيتها السحلية العزيزة! أنا سمكةٌ صغيرةٌ ذاهبة لاكتشاف نهاية الجدول. أظن أنك مخلوقةٌ عاقلةٌ وحكيمة. لذلك أريد أن أسألك سؤالاً.

قالت السحلية: اسألي ما تشائين.

قالت السمكة: عندما كنت في الطريق، أخافوني كثيراً من البجعة وسمكة المنشار وطائر النورس. إذا كنت تعرفين شيئاً عن هذه المخلوقات، أخبريني بذلك.

قالت السحلية: إن سمكة المنشار وطائر النورس لا يتواجدان هنا، خاصةً أن سمكة المنشار تعيش في البحر، إلا أن البجعة قد تظهر هنا. انتبهي حتى لا تنخدعي بها فتقعين في كيسها.

قالت السمكة: أيّ كيس؟

قالت السحلية: البجعة لها كيسٌ تحت عنقها يستوعب كثيراً من الماء. هي تسبح في الماء وأحياناً ما تدخل الأسماك في كيسها دون انتباه، فتذهب إلى بطنها مباشرة، إلا أن البجعة إذا كانت تشعر بالشبع، فإنها تحتفظ بالأسماك في كيسها لكي تأكلها في وقت آخر.

قالت السمكة: إذا ما دخلت سمكةٌ الكيسَ، هل من طريق لخروجها مرة أخرى؟

قالت السحلية: لا سبيل لخروجها إلا أن تمزّق الكيس. أنا سأعطيك خنجراً تستخدمينه إذا سقطت في كيسها.

ثم زحفت داخل شق في صخرة وعادت بخنجر صغير جداً.

مسكت السمكة بالخنجر قائلة: أيتها السحلية العزيزة! أنت حنونة جداً. أنا لا أدري كيف أشكرك.

قالت السحلية: لا داعيَ للشكر. إنني امتلك كثيراً من هذه الخناجر. عندما لا يكون لديّ ما أفعله، أصنع خناجر من أشواك النباتات وأقدّمها للأسماك الحكيمة مثلك.

قالت السمكة: هل سبق ومرّت سمكةٌ من هنا قبلي؟

قالت السحلية: مرّ كثيرون. وهم الآن شكّلوا مجموعةً وأصابوا الصياد بالضيق.

قالت السمكة السوداء: أعذريني فالحديث يأتي بحديث غيره. إن لم تعتبري كلامي هذا فضولاً، فأخبريني كيف أصابوا الصياد بالضيق.

قالت السحلية: بما أنهم متّحدون، ما إن يرمي الصياد الشبكةَ، يقومون بدخول الشبكة معاً، ثم يسحبونها إلى قاع البحر.

وضعت السحلية أذنها على شقّ الصخرة، وأصغت ثم قالت: أستأذنك. قد استيقظ أطفالي.

دخلت السحلية شق الصخرة، فانطلقت السمكة السوداء؛ إلا أنها كانت تسأل نفسها سؤالاً تلو سؤال: هل الجدول يؤدي إلى البحر؟ مصيبةٌ إذا نالت البجعة مني. حقاً، كيف يطاوع سمكة المنشار قلبها فتقتل من هم من جنسها وتأكلهم؟ أي عداء لطيور النورس معنا؟

كانت السمكة الصغيرة تسبح وتفكّر. كانت ترى في كل شبرٍ تخطوه أشياءً جديدةً وتتعلم. كان يعجبها أن تتشقلب هابطةً من مياه الشلال ثم تسبح. كانت تشعر بحرارة الشمس على ظهرها فكانت تستمد منها القوة.

رأت في الطريق غزالاً يشرب الماء باستعجال. سلّمت عليه السمكة الصغيرة وقالت:

أيها الغزال الجميل! لم هذه العجلة؟

قال الغزال: يطاردني صياد، أطلق عليّ رصاصةً وهذا أثرها.

لم ترَ السمكة أثرَ الرصاصة إلا أنها فهمت من ركض الغزال عَرجاً بأنه صادق. في موضع ما، كانت السلاحف تغفو تحت حرارة الشمس وفي موضع آخر كان هديل القطا يرنّ في الوادي. كان شذي الأعشاب الجبلية يتموج في الهواء ويمتزج بالماء.

وبعد الظهر وصلت إلى مكان يتسع فيه الوادي ويمرّ فيه الماء من وسط السهل. أصبحت المياه كثيرةً جداً وكانت السمكة السوداء تستمتع حقاً، ثم قابلت أسماكاً كثيرة. منذ أن ابتعدت عن أمها لم تر سمكةً واحدة. ألتف حولها عددٌ من الأسماك الصغيرة وقالوا: يبدو أنك غريبة! أليس كذلك؟

قالت السمكة السوداء: نعم أنا غريبة، آتية من مكانٍ بعيد.

قالت الأسماك الصغيرة: إلى أين تريدين الذهاب؟

قالت السمكة السوداء: أنا ذاهبةٌ لاكتشاف نهاية الجدول.

قالت الأسماك الصغيرة: أيّ جدول؟

قالت السمكة السوداء الصغيرة: نفس الجدول الذي نسبح فيه.

قالت الأسماك الصغيرة: نحن نطلق عليه نهراً.

لم تقل السمكة السوداء شيئاً. قالت إحدى الأسماك الصغيرة: أتعلمين أن البجعة جالسةٌ في الطريق؟

قالت السمكة السوداء: نعم. أعلم.

قالت سمكةٌ أخرى: أتعلمين أيضاً أن للبجعة كيساً واسعاً؟

قالت السمكة السوداء: أعلم هذا أيضاً.

قالت السمكة الصغيرة: مع ذلك تريدين الذهاب؟

قالت السمكة السوداء: نعم. لا بدّ من الذهاب مهما كلفني الأمر.

سرعان ما انتشر بين الأسماك خبر السمكة السوداء الصغيرة التي جاءت من مكانٍ بعيد وتريد أن تذهب لاكتشاف نهاية النهر ولا تخاف من البجعة مطلقاً.

خطر ببال بعض الأسماك الصغيرة أن ترافق السمكة السوداء إلا أنهم لم يُظهروا رغبتهم هذه خوفاً من الكبار. قال بعضهم: لولا البجعة لَكُنّا رافقناك. نحن نخاف من كيس البجعة.

كانت ثمة قريةٌ على ضفة النهر. كانت نساء القرية وبناتها يغسلن الملابس والأواني في النهر. استمعت السمكة الصغيرة إلى ضجيجهن لفترة، كما شاهدت لعب الأطفال في النهر ثم ذهبت وأخذت تسير وتسير وتسير حتى حلّ الليل. نامت السمكة تحت حجر، وفي منتصف الليل استيقظت وشاهدت ضوء القمر في الماء يضيء كلّ مكان.

كانت السمكة الصغيرة السوداء تعشق القمر. في الليالي التي كان ضوء القمر ينعكس في الماء، كانت السمكة تحب أن تخرج من تحت الطحالب وأن تتحدث إلى القمر قليلاً. ولكن كل مرة كانت تستيقظ أمها وتجرّها تحت الطحالب وتطلب منها النوم.

ذهبت السمكة السوداء عند القمر قائلة: مرحباً يا قمري الجميل.

قال القمر: مرحبا أيتها السمكة الصغيرة السوداء! أين أنت من هذا المكان؟

قالت السمكة: أطوف حول العالم.

قال القمر: إن العالم كبيرٌ جداً. ليس بإمكانك أن تَرِى كلّ العالم.

قالت السمكة: فليكن. سأذهب إلى حيث أستطيع.

قال القمر: أودّ أن أبقى معك إلا أن سحابة سوداء تقترب مني لتحجب ضوئي.

قالت السمكة: أيها القمر الجميل! أنا أعشق ضوءك جداً وأتمنى أن يشعّ عليّ دائماً.

قال القمر: أيتها السمكة العزيزة! في الحقيقة أنا لا أملك ضوءاً وإنما الشمسُ تعطيني ضوءَها وأنا أعكسه على الأرض. على فكرة أسمعت بأن البشر يريدون أن يطيروا ويهبطوا على سطحي بعد بضع سنين؟

قالت السمكة: هذا مستحيل.

قال القمر: هذا صعبٌ ولكن البشر يفعلون ما يشاؤون.

لم يتمكن القمر من إتمام كلامه، حيث جاءت السحابة السوداء وحجبت ضوءه فأظلم الليل مرةً أخرى وظلت السمكة وحيدة. نظرت السمكة إلى الظلام متحيرةً لبضع دقائق ثم زحفت تحت حجر ونامت.

استيقظت السمكة في الصباح الباكر، فشاهدت فوق رأسها عدد من الأسماك الصغيرة تتهامس، وما إن رأوا السمكةَ السوداءَ حتى قالوا: صباح الخير.

عرفتهم السمكة السوداء فوراً، فقالت: صباح النور! في النهاية تبعتموني!

قالت إحدى السمكات الصغيرة: نعم ولكنا ما زلنا خائفين.

قالت أخرى: إن التفكير بالبجعة يؤرقنا.

قالت السمكة السوداء: أنتم تفكرون كثيراً. ليس بالضرورة أن تفكروا دائماً. سيرحل عنا الخوف إذا انطلقنا.

ما إن همّوا بالانطلاق حتى رأوا الماء يرتفع من حولهم، ويضع غطاءً فوق رؤوسهم، فعمّ الظلام المكان، ولم يبق لهم طريقٌ للهروب. سرعان ما عرفت السمكة السوداء بأنهم قد وقعوا في كيس البجعة.

قالت السمكة السوداء: أيها الأصدقاء! نحن قد وقعنا في كيس البجعة إلا أن طريق الهروب ليس مغلقاً تماماً.

أخذت الأسماك الصغيرة بالبكاء والنحيب. قالت إحداهم: لا يوجد طريق للهروب. أنت من أوقعتِنا في هذه المشكلة، لقد أغويتِنا وضللتِنا.

قالت أخرى: الآن ستبلعنا البجعة جميعاً وينتهي أمرنا.

فجأة دوت قهقهةٌ مخيفةٌ في الماء. كانت البجعة تضحك. كانت تضحك وتقول: يا لهم من أسماك صغيرة حصلت عليهم. هاهاهاها... أنا فعلاً أشفق عليكم. ولا يطاوعني قلبي على ابتلاعكم. هاهاهاها...

بدأت الأسماك الصغيرة في التوسل إليها وقالوا: يا حضرة البجعة! نحن سمعنا الثناء عليكم منذ وقتٍ طويل. سنكون ممتنين إذا فتحت منقارك المبارك لنخرج، سوف نشكرك وندعو لك دائماً.

قالت البجعة: أنا لا أريد أن أبلعكم الآن. لدي سمكٌ فائض أنظروا بالأسفل!

كانت ثمة عدة أسماك كبيرة وصغيرة ملقاة في قاع الكيس. قالت الأسماك الصغيرة: يا صاحبة السيادة أيتها البجعة. إننا لم نفعل شيئاً. نحن أبرياء. هذه السمكة السوداء أغوتنا.

قالت السمكة السوداء: أيها الجبناء! أتظنون أن هذا الطائر المحتال هو أهل للعطاء حتى تتوسلون إليه هكذا؟

قالت الأسماك الصغيرة: أنت لا تدركين ماذا تفعلين. سترين كيف أن سيادة البجعة ستعفو عنا وستبتلعك أنت!

قالت البجعة: أجل. سأعفو عنكم. ولكن بشرطٍ واحد.

قالت الأسماك الصغيرة: يا صاحبة السيادة! قولي لنا شرطك.

قالت البجعة: اخنقوا هذه السمكة الفضولية لتستعيدوا حريتكم.

تنحت السمكة السوداء الصغيرة جانباً وقالت للأسماك الصغيرة: لا تصدقوا! هذا الطائر المحتال يريد أن نتشاجر معاً. لديّ خطة...

لكن الأسماك الصغيرة كانوا يفكرون في خلاصهم فحسب إذ هجموا على السمكة السوداء الصغيرة. تراجعت السمكة الصغيرة نحو أسفل الكيس وقالت هامسة: أيها الجبناء! على كل حال، لقد وقعتم فلا طريق لهروبكم. وكذلك لن تتمكنوا من هزيمتي.

قالت الأسماء الصغيرة: سنقتلك. نحن نريد الحرية!

قالت السمكة السوداء الصغيرة: هل جننتم؟ إن قتلتموني فلن تجدوا طريقاً للهرب. لا تنخدعوا بكلام البجعة.

قالت الأسماك الصغيرة: أنت تقولين هذا الكلام لإنقاذ حياتك ولا تفكرين في حياتنا.

قالت السمكة السوداء: إذن استمعوا لي لأدلكم على الحلّ. سأتظاهر بالموت وسط الأسماك الميتة ثم لنر هل ستطلق البجعة سراحكم أم لا. وإذا لم تقبلوا كلامي فسأقتلكم بهذا الخنجر وسأمزق الكيس وأهرب ولكنكم....

قاطعتها إحدى الأسماك وصرخت: كفاك! أنا لا أتحمل مثل هذا الكلام... اوهو... اوهو... اوهو...

عندما رأت السمكة السوداء بكاءها قالت: لماذا أصطحبتم هذه الطفلة المدللة معكم؟

أخرجت السمكة الصغيرة الخنجر وأشهرته أمام أعين الأسماك الصغيرة، فاضطرّوا لقبول اقتراحها. تظاهرت الأسماك الصغيرة بالشجار كذباً، ثم تظاهرت السمكة السوداء الصغيرة بالموت. صعدت الأسماك الصغيرة وقالوا: يا حضرة البجعة! لقد قتلنا السمكة السوداء الفضولية.

ضحكت البجعة وقالت: حسناً فعلتم! سأكافئكم الآن على عملكم، سأبلعكم جميعاً وأنتم أحياء لكي تتجولوا في بطني تجولاً.

لم تجد الأسماك الصغيرة فرصةً وسرعان ما مرّوا من حلق البجعة وانتهى بهم الأمر.

ولكن السمكة السوداء الصغيرة أشهرت خنجرها وبضربة واحدة مزقت جدار الكيس وهربت. صرخت البجعة ألماً وغاصت برأسها في الماء إلا أنها لم تتمكن من مطاردة السمكة الصغيرة. ظلت السمكة تسير وتسير حتى الظهيرة. والآن قد انتهى الجبل وكذلك الوادي وكان النهر يمرّ في سهل منبسط، ويلتحق به عدة أنهارٍ صغيرةٍ من يسارٍ ويمين فتضاعفت مياهه.

كانت السمكة السوداء تستمتع بكثرة المياه. ثم أفاقت ووجدت أنه ليس للماء قاعٌ. ذهبت هنا وهناك ولكنها لم تصطدم بشيء. كانت المياه غزيرة جداً حيث تاهت فيها السمكة الصغيرة. سبحت كما شاءت إلا أنها لم تصطدم بشيء. فجأة رأت حيواناً طويلاً ضخماً يهجم عليها كالبرق. وكان منشارٌ ذو حدين يتقدم فمه. اعتقدت السمكة الصغيرة بأن سمكة المنشار ستمزقها إرباً حالاً، فجمعت نفسها وتحركت نحو سطح الماء. بعد فترة ذهبت إلى أسفل الماء لترى قاع البحر. التقت في الطريق بقطيع من الأسماك. آلاف الآلاف من الأسماك. فسألت إحداهم: أيها الرفاق! أنا غريبة هنا وآتية من طريقٍ بعيد. أين نحن؟

نادت السمكة أصدقاءها وقالت: أنظروا. واحدةٌ أخرى...

ثم قالت للسمكة السوداء: أيتها الرفيقة! أهلا بك في البحر!

قالت الأخرى: كل الأنهار والجداول تصبّ مياهها هنا، إلا أن بعضها يغوص في المستنقع.

قالت الأخرى: بإمكانك الالتحاق بمجموعتنا وقتما تشائين.

كانت السمكة السوداء الصغيرة فرحةً لأنها وصلت إلى البحر فقالت: أفضل أن أتجول قليلاً ثم أنضم إلى مجموعتكم. أحبّ أن أرافقكم هذه المرة وأنتم تسحبون شبكة الصياد.

قالت إحدى الأسماك: ستحققين أمنيتك قريباً. إذهبي وتجوّلي قليلاً ولكن توخّي الحذر من النورس عندما تصعدين إلى سطح الماء. إنه لا يخشى أحداً هذه الأيام، ولا يتركنا إلا إذا اصطاد منا أربع أو خمس سمكات.

ابتعدت السمكة السوداء عن مجموعة الأسماك وبدأت تسبح وحيدة، وبعد قليل ذهبت السمكة إلى سطح البحر. كانت الشمس دافئةً ساطعة. شعرت السمكة السوداء الصغيرة بحرارة الشمس الحارقة في ظهرها وأخذت في الاستمتاع. كانت تسبح في سطح البحر بهدوء وقالت لنفسها:

إن الموت يمكن أن يأتيني بكل سهولة ولكني يجب ألّا أستسلم للموت ما دمت قادرةً على الحياة. وإن اضطررت لمواجهة الموت – وهذا أمر محتوم – فلا يُهمّني؛ المهم هو أي أثرٍ يكون لحياتي أو موتي في حياة الآخرين.

لم تستطع السمكة السوداء الصغيرة متابعة أفكارها وخيالاتها أكثر من هذا إذ جاء النورس وأخذها وحملها. كانت السمكة الصغيرة تحاول التخلص من منقار النورس إلا أنها لم تتمكن من انقاذ نفسها. قبض النورس على خصرها بقوة وكادت تزهق روحها. وفي النهاية، كم يمكن لسمكةٍ صغيرةٍ أن تبقى حيةً خارج الماء؟!

فكّرت السمكة: ليت النورس يبلعها الآن كي يَحولَ الماء الرطب داخل بطنه دون موتها لبضع دقائق على الأقل. فقالت للنورس: لماذا لا تبلعني حية؟ أنا من ذلك الصنف من الأسماك التي تتسمم أجسادها بعد موتها.

لم يقل النورس شيئاً. أخذ يفكر: أيتها الماكرة! بماذا تفكرين؟ أتريدين دفعي إلى الحديث لكي تهربي؟

بدا الشاطئ يظهر من بعيد وكان يقترب أكثر وأكثر. فكّرت السمكة السوداء: إذا وصلنا إلى البرّ سينتهي أمري. لذلك قالت:

أعلم أنك تريد أن تأخذني لطفلك. ولكن عندما نصل إلى البرّ سأكون ميتةً وقد تحوَّل جسدي إلى كيسٍ مليءٍ بالسمّ. لماذا لا ترحم طفلك؟

فكر النورس: الحذر جيد. سآكلك أنا ثم اصطاد لأطفالي سمكة أخرى. ولكن... هل ثمة خدعة في الأمر؟ لا. لستِ قادرةً على القيام بأي شيء.

بينما كان النورس يفكّر في هذا، وجد أن جسد السمكة السوداء انتفضت وظلت بلا حركة. فكّر النورس: هل يعني هذا أنها قد ماتت؟ الآن أنا نفسي لا أستطيع أكلها. لقد خسرت عبثاً سمكةً لينةً ولذيذة.

نادى النورس السمكة السوداء وقال: أيتها الصغيرة! أما زال بك بعض الروح حتى الآن لآكلك؟

ولكنه لم يتمكن من إنهاء كلامه؛ لأنه ما إن فتح منقاره حتى قفزت السمكة السوداء وسقطت. رأى النورس أنه خُدع فبدأ يطارد السمكة السوداء الصغيرة. كانت السمكة تتشقلب كالبرق في الهواء. كانت قد فقدت وعيها اشتياقاً لماء البحر. فسلمت فمها الجاف إلى رياح البحر الرطبة. ما إن دخلت السمكة الماء وتنفست من جديد حتى وصل إليها النورس كالبرق وهذه المرة اصطادها بسرعة فابتلعها حيث لم تدرك ماذا حلّ بها وإنما كانت تشعر بأن المكان بأكمله رطب ومظلم ولا طريق للهروب. كان صوت بكاء يأتي. عندما تعوّدت عيناها على الظلام، رأت سمكة صغيرة جداً كانت قابعةً في زاوية، تبكي وتريد أمها. اقتربت منها السمكة السوداء وقالت:

أيتها الصغيرة! انهضي وفكّري في حلّ ما. ما الجدوى من البكاء وطلب أمك؟

قالت السمكة الصغيرة: من أنت؟ ألا ترين بأني على وشك الفناء؟ اوهو... اوهو.... اوهو... يا أماه... لم يعد بإمكاني أن أرافقك لسحب شبكة الصياد إلى قاع البحر... اوهو... اوهو...

قالت السمكة السوداء: كفاك. أنت ضيّعتِ كرامة كلّ الأسماك.

عندما توقفت السمكة الصغيرة عن البكاء، قالت السمكة السوداء الصغيرة: أنا أريد أن أقتلِ النورس لأخلّص الأسماك من شرّه، ولكني قبل ذلك يجب أن أُخرجك لكي لا تفضحينا.

قالت السمكة الصغيرة: أنت على وشك الموت؛ فكيف تريدين أن تقتلي النورس؟

أرَتها السمكة السوداء الصغيرة خنجرَها وقالت: سأمزّق بطنه من الداخل. الآن اصغي لما أقول: سأبدأ أنا بالحركة، سأتحرك هنا وهناك لتدغدغ حركتي النورس، وعندما يفتح منقاره ليضحك، أخرجي أنت سريعاً.

قالت السمكة الصغيرة: وماذا عنك أنت؟

قالت السمكة السوداء الصغيرة: لا تفكري فيّ. أنا لن أخرج من هنا قبل أن أقتل هذا الشرير.

قالت السمكة السوداء هذا الكلام وبدأت تتحرك وتذهب هنا وهناك وتدغدغ بطن النورس. كانت السمكة الصغيرة واقفةً عند فم معدة النورس مستعدة. ما إن فتح النورس فمه

وبدأ يضحك مقهقهاً حتى خرجت السمكة الصغيرة من فم النورس وهربت ثم سقطت في الماء بعد قليل. ومهما انتظرت لم تأت السمكة السوداء. فجأةً رأت أن النورس يتلوى ويصرخ ثم بدأ بالرفرفة والهبوط حتى سقط في الماء وعاد يرفرف في الماء مرةً أخرى حتى توقف عن الحركة. لكن لم يكن ثمة خبر عن السمكة السوداء الصغيرة، وحتى الآن لا يوجد خبر عنها.

أنهت السمكةُ العجوز قصّتَها وقالت لأولادها وأحفادها الإثنى عشر ألفاً: حان وقت النوم يا أولاد. إذهبوا وأخلدوا إلى النوم.

قال الأولاد والأحفاد: يا جدتنا! لم تخبرينا ماذا حدث للسمكة الصغيرة؟

قالت السمكة العجوز: لتبقَ بقيّةُ القصة لليلة الغد. الآن وقت النوم. طابت ليلتكم.

قالت إحدى عشر ألفاً وتسعمائة وتسع وتسعون سمكة «تصبحين على خير»، وذهبوا فناموا. نامت الجدة أيضاً، إلا أنّ سمكةً صغيرةً حمراءَ لم يغلبها النوم مهما فعلت. وظلّت تفكّر في البحر طوال الليل حتى الصباح.

وُلد صمد بهرنكي عام 1939 بمدينة تبريز الإيرانية في عائلة فقيرة. درس الابتدائية والثانوية في تبريز ثم التحق بمعهد إعداد المعلمين بنفس المدينة، وبعد سنتين تخرّج من المعهد وأخذ يدرّس في مدارس قُرى تبريز. ثم درس الأدب الإنجليزي في كلية الآداب بجامعة تبريز وتخرج فيها.

نشر أولى قصصه عندما كان في التاسعة عشر من عمره وبدأ يترجم بعض الأشعار الفارسية إلى اللغة الآذرية كما له أبحاث في الأدب الشعبي في منطقة أذربيجان (شمالي غربي إيران).

يُعدّ صمد بهرنكي رائد الأدب القصصي للأطفال في إيران وتُرجمت مجموعاتٌ من قصصه إلى اللغات الإنكليزية والفرنسية والعربية كما كُتِبت عنه دراساتٌ نقديةٌ عدّة. وفازت بعض أفلام الأطفال التي أُخذت عن قصته «السمكة السوداء الصغيرة» بجوائز أولى في مهرجاناتٍ عالمية لسينما الأطفال.

مات صمد بهرنكي في نهر «أرس» غرقاً عام 1968 عن عمرٍ لم يناهز 29 عاماً، وما زالت أسباب موته غامضة.

من آثاره: بحث في القضايا التربوية للأطفال، أهمية أدب الأطفال، الفولكلور والشعر، مجموعة مقالات، الأساطير الآذرية (مجلدين)، أذربيجان في الثورة الدستورية، روائع من أشعار الشعراء الفرس (ترجمها إلى اللغة الآذرية)، المخرّب (قصص من الأدب الأذري ترجمها إلى اللغة الفارسية)، الغراب الأسود وقصص أخرى للأطفال، السمكة السوداء الصغيرة.

الهوامش

1 - يلدا هي أولى ليالي الشتاء وأطولها. تحظى هذه الليلة بأهمية كبرى في الثقافة الإيرانية حيث يحتفل الإيرانيون بهذه الليلة ويسهرون طيلتها منذ زمن بعيد.



لوحة للفنان فادي حدادين / الأردن

على هامش صدور «قاموس عشاق الجزائر»

مالك شبل يطالب بالفصل بين الإيمان الشخصي والقضايا السياسية

الجزائر تطمح إلى «الديمقراطية الشعبية الاشتراكية» من دون ممارستها

أعدته وترجمته عن الفرنسية: آية الخوالدة



حول الإسلام والمنافقين له، واستسلام الجزائر التعسفي والربيع العربي، كان هذا الحوار مع المدافع عن الإسلام في عصر التنوير، أستاذ أنثروبولوجيا الأديان الدكتور مالك شبل، بمناسبة صدور كتابه الجديد «قاموس عشاق الجزائر».

وُلد مالك شبل عام 1953 في الجزائر، حيث كبُر وترعرع وأكمل دراساته الثانوية والعليا في جامعة قسنطينة قبل أن ينتقل إلى باريس عام 1977. وهناك نال شهادة الدكتوراة الأولى في علم النفس من جامعة باريس السابعة. في عام 1982 نال شهادة دكتوراه ثانية في مجال علم الأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان من الجامعة نفسها. وفي عام 1984 حاز على شهادة الدكتوراه الثالثة من معهد العلوم السياسية في باريس. عُيّن عام 1995 أستاذاً في جامعة السوربون وأصبح مخوّلاً بالإشراف على الأطروحات الجامعية للطلاّب. وبالتوازي مع نشاطاته الجامعية فتح عيادةً نفسيةً في باريس. كما عمل أستاذاً زائراً في جامعة مراكش بالمغرب وجامعة تونس والجامعات المصرية والجامعات الأمريكية الشهيرة من بيركلي إلى ستانفورد إلى سان فرانسيسكو إلى لوس أنجيلوس فشيكاغو ونيويورك، إضافة إلى جامعة بروكسيل وسواها في أوروبا.

* القارئ لكتبك يقع في حب الإسلام فوراً. لكن بعد حادثة تولوز إضافةً إلى ما يحدث الآن في أفريقيا مع أنصار الدين والتنظيم، كيف تفسر بأنك قد تفشل في إظهار الوجه المطَمئِن للإسلام؟

مترجمة أردنية.

- الإسلام آخذ بالتغير نحو الأفضل، والاضطرابات التي يعيشها اليوم أقوى بكثير مما كانت عليه حينما كانت تتغذى من الأنظمة التي بدأت تتساقط كأوراق الخريف، والملوك المتمسكين بسلطاتهم، ووقت الدساتير التي عفى عليها الزمن ومضى. إذا كنت أستطيع المقارنة، فنحن نقضي فترة من الركود إلى فترة من الخلافات القوية، إذ أن وجود الممالك، والإمارات والسلاطين يقع محل تساؤل واستغراب، والاضطرابات في قمة خطرها اليوم.

حالياً، يعيش العالم العربي حالةً تُعتبر الأكثر عنفاً وهي الصوت العالي المطالب بالتغيير، لكنني لست على يقين بأن هذا الصوت سيستمر إلى الأبد، وهذا كله يعتمد على عزيمة الشباب وإحكام قبضتهم على الثورة خاصةً في مصر، والإلمام بالأسباب الاجتماعية والسياسية كافة، لأن جميع الأنظمة غير الشرعية دخلت في حالة من الرعب، وحاولت سد الثغرات بشتى الطرق، لكن من دون أي فائدة تذكر، فالإسلام الجديد سيكون الحل والبديل.

* هل يجب على المسلمين في فرنسا برأيك، أن لا يتظاهروا من أجل اظهار الوجه اللطيف للإسلام، خاصةً أن مؤيدي هذه الحملات القاسية، لا يترددون في الحديث عن أنفسهم؟

- هذا جُل ما أتمنى. إذ أعرفهم جيداً، وهم يعانون كثيراً من دون الارتباط بالجماعات السلفية وتحركاتها. وهذا سيكون بداية عهد جديد من الاغتراب الديني والمواطنة الحقيقية القائمة على العيش معا هنا والآن. في الوقت الراهن، للأسف المعارضة بين الشرق والغرب مزروعةٌ بشكل أجوف في ذهن كل مسلم، لكن سيأتي يومٌ ما حين يقف جميع المسلمين في وجه من شوه صورة ثقافتهم الأصلية من الدعاة والمنافقين والمفكرين الذين يعيشون على الوتيرة نفسها من التفكير المتحجر، ويشجبون ذلك بصوت عال.

* ما هو تقييمك للربيع العربي، الذي خرج بصناديق اقتراع وحكومات إسلامية؟

- لا يزال هنالك الكثير من العمل يجب القيام به. فالإسلام كدين ليس منفصلاً عن السياسة حتى الآن، وهذا أمرٌ مؤسف، إذ يجب على المسلمين أن يصلوا إلى قناعة كافية للفصل بين إيمانهم الشخصي والقضايا السياسية.

* في كتابك الجديد «قاموس عشاق الجزائر» كتبت في المقدمة، إن الجزائر موضع استياء كبير وخيبة أمل عميقة لأولئك الذين يؤمنون في مصيرها، ما الذي تقصده؟

- بعد مرور خمسين عاماً على الاستقلال، هنالك ندمٌ كبير، إذ أنَّ هذا البلد عاش فترةً طويلةً على أمجاد إنجازاته القديمة خاصةً الثورات، والمتفحص والناظر جيداً في هذه الثورات، يجد أن أغلب من قام بها كانوا مجرد انتهازيين، وأحدثوا من المصلحة الجماعية لهم معياراً للنجاح في يومنا هذا. كما هو الصالح العام وسيادة القانون وإقامة العدالة، التي لن تكون مضمونةً أبداً، وستبقى الجزائر دوماً بلد الحيوانات المفترسة، التي تطمح إلى «الديمقراطية الشعبية الاشتراكية» من دون أن تمارس الديمقراطية ولا البعد الشعبي، ناهيك عن الاشتراكية. الجزائر بلد يريدها الله جميلةً ويريدها الرجال قبيحة.

* لقد كانت خديجة زوجة النبي الأولى أكبر منه سناً، أرملةً وسيدة أعمال. لماذا إذاً، لا يزال الرجل المسلم يصمّم على أن العلاقة بين الرجل والمرأة غير متكافئة؟

- هذا هو السؤال الذي أطرحه في كتبي جميعها، بالإشارة إلى جميع هذه الأدلة، حيث أحاول إدراج أمثلة من حياة النبي محمد عليه الصلاة والسلام، ليتعظ اؤلئك الذين أعماهم التعصب، وقاموا بتقليده من دون إخلاص وقناعة وإيمان كاف. كما أن القرآن الكريم يذكّر هؤلاء المنافقين، الذين

يعتبرون أنفسهم مؤمنين، بأن الإيمان والديانة الإسلامية لا تتمحور حول السيطرة والأنانية في المعرفة، حيث إنهم يزيدون من العلم والمعرفة على حساب الفقراء، الذين لا يستطيعون فهم القرآن، كما كان يحدث في قديم الأيام، حينما كان يستغلون أئمة المساجد معرفتهم بالقرآن من أجل التصرف على هواهم، والخروج من دائرة المحاسبة.

* في مؤتمر اتحاد المنظمات الإسلامية في فرنسا، دعا الدكتور طارق رمضان، أستاذٌ ومحاضرٌ في علوم الإسلام في أوكسفورد، المسلمين إلى «منفىً داخلي» في المجتمعات غير المسلمة، وحثهم على المقاومة، فماذا تقول له؟

– كل من يريد من المسلمين أن يسجنوا أنفسهم داخل قلعةٍ لا يملك مفتاحها سواهم، هو لا يريد لهم أي خير. على العكس تماماً، يجب إطلاق سراح جميع المسلمين من أي قيود، خاصة من عبودية مدمني العلم، وأشدّد هنا على مقولة ماركس «الدين يبيع أحلاماً رخيصة». هؤلاء المدمنون الذين يظنون أنفسهم الأفضل في العالم، والأشخاص الآخرين أقل قيمةً ومستوى، بل ويرونهم أحياناً سبباً في المشاكل والأمراض. لقد حان الوقت للخروج من كهف أفلاطون، إلغاء الأوهام والانخراط جدياً في العالم الحقيقي الموجود اليوم.

إلى المسلمين أقول: سافر في العالم، قارن، حلل، تعلم، اقرأ، استمع، وبالنهاية توصل إلى حكمك الخاص. حذار من الأئمة الذين يقولون لكم «الله قال هذا وقال ذاك»، إذ أنهم لا ينقلون إلا أيديولوجياتهم الخاصة بهم، مع أوهامهم وتمسكهم الأعمى بقناعاتهم وأفكارهم المغلوطة. بالنسبة لي، فإن المسلمين في فرنسا يشكلون نسبةً كبيرة وهم على نصيبٍ كبيرٍ من العلم والجدية في الحياة والعمل الدؤوب، وليسوا بحاجةٍ للاستفادة من أية كنيسةٍ أو طائفة.

* في أطروحتك عن «التنوير الإسلامي» تناضل في الدفاع عن الإسلام، إلا أن الأحداث التي حصلت بعد الربيع العربي بعدة أشهر، جعلت من كتابك صعب التصديق، إذ إن «حزب النهضة» في تونس قمع جميع المظاهرات، كما أن حملة انتهاك القيم المقدسة تواصلت بسبب ما واجهه مالك تلفزيون قناة «نسمة» لأنه نشر فيلم الرسوم المتحركة «يرسيبوليس» «بلاد فارس». ما قولك في هذا؟

– الإسلام والتنوير عمليةٌ طويلةٌ ومعقدة، ليست عقيمة الحقائق أو مستأجرة أو جدول أعمال سياسي. والمقصود به بالضبط هو نداءٌ لذكاء كل شخص، وبيانٌ مؤيدٌ للعيش معاً جنباً إلى جنب، وأحاول الآن مع بعض الأصدقاء تأسيس منظمة تتمحور حول «التنوير الاسلامي» من أجل الحفاظ على هذا الموضوع المهم، ومنحه قدراً أكبر من الوضوح. يجب العمل على مرحلةٍ جديدة، ليتكامل الإسلام مع الجمهورية، إسلامٌ غير خاضعٍ إلى «الأصل»، إنما مشروع يهدف إلى «إسلام حديث» وتوحيدٍ سلمي، وفي النهاية يقدم معطيات المواطنةً والجمهورية.

أعتقد أنه ليس من مصلحة المسلمين المقيمين في فرنسا، أو في أي بلدٍ ديمقراطي أخر تحدي النظام، بل على العكس تماماً، إذا كان الإسلامُ يستطيع أن يثبت أكثر من أي وقت مضى مدى توافقه مع عصر التنوير، فهو من خلال العمل على التماسك الاجتماعي، والدعوة لاحترام كرامة كل شخص، والانفتاح على العالم وطلب المعرفة. وشعاري منذ بدأت هذه الحملة حول «التنوير الإسلامي» هو «المعرفة هي الصلاة»!.

المصدر: Le Point

الناقد العراقي الدكتور محمد صابر عبيد

حاوره: رعد فاضل

نقترب، نتباعد- تواصلاً وانفصالاً؛ سيّان!، ذلك أنني وإيّاهُ نلتقي دائماً في العمق والأرومة، نتشابكُ مُتناغمين في الرّؤيا/ مُتنافريْن في الرّؤية؛ دائماً وغالباً وأحياناً ونادراً في كلّ حراكٍ وعَرَض؛ تأمّلاً وبحثاً وتجدّداً. نظلّ نصوغ صداقةً كمثل لوحةٍ تشكيليّةٍ زاخرة بلمسات جِدّة ورقيّ تترفع على كلّ مُشاهدةٍ وقراءةٍ براجماتيّتين، صداقة الجمال والوعي به، صداقة الشّعر صائغ العالم، صداقةَ صياغةٍ للحياة والحبّ والكتابة.

نلتقي على المتموّج من الأشياء، ونتصدّى للمُتصَخّر بوصفه مَصدّاً لكلّ متموّج. نتلطّخ، نتبذّخُ، ولكن على غرار أبي حيّان التّوحيديّ: «... وأمّا ظاهري وباطني، فما أشدَّ اشتباههما، لأنّي في أحدهما مُتلطّخ تلطّخاً لا يقربني من أجله أحد، وفي الآخر مُتبذّخٌ تبذّخاً لا أهتدي فيه إلى رَشَد... «.

هي ليست أسئلةً من جهتي، ذلك أنّها،عمقيّاً، أجوبةٌ بالنّسبة إليّ. إنّها إضاءاتٌ لبعض ما لا يزال مشكلاً وإن طُرق على استحياءٍ وتردّد في وسطنا الثقافيّ. إضاءاتٌ علّها تكشف بعضاً ممّا قد لا يزال مُلتبساً، بشأننا نحن الإثنين، شعراً وتنظيراً ونقداً، بخاصّة، وثقافةً، بعامّة.

إنّها مُفتتحٌ لإضاءاتٍ بِوَسْم حواراتٍ قرّرنا أن تجد نفسها، مستقبلاً، في كتاب.

هو ذا؛ لا نزال مسحورَيْن لا بما كتبنا، ولكن بما سنكتب كمثل كائنين يوتوبيين حالمينِ بقراءةٍ هي الأخرى حالمةٍ بما ستقرأ لا بما قرأت.

* القراءة (قراءة العمق، والاستكناه، والتّأويل...) لا يمكن أن تكون إلاّ نشاطاً أدبيّاً. إذاً نحن بالمعنى الآخر أمام نشاطين أدبيين؛ النّص المقروء، بوصفه مكتوبة سابقةً. وقراءتنا له، بوصفها مكتوبةً شفوية لاحقة- هذا إن لم تتحوّل هذه القراءةُ إلى مكتوبة، أو نقداً. على وفق هذا التّوصيف ألا تجد أنّ هنالك نوعاً من القسريّة سيُمارَس عبرنا على المقروء/ وعبر المقروء- علينا؟.

لزاماً عليّ أن أُذكّرَ عبرَ باشلار أنّ: كلّ شيءٍ في النظام الأدبيّ مَحلومٌ به قبل أن يُرى. ولا يمكن أن يُعنى،هنا، بـ؛ يُرى، إلاّ: ما قبلَ الكتابة؟. هذا يعني أنّ القراءة فعل حُلُميّ، وأننا لا نقرأ إلاّ حالمين.

القراءةُ فعلٌ نوعيٌّ وخرقٌ وكشفٌ وصناعةٌ ومهارةٌ وخلقٌ جديد، ودرسٌ ثريٌّ بطبقاتٍ عديدة لا يمكن تجاوز تراتبيتها بأيّة حالٍ من الأحوال، وهذا الفعلُ الإنسانيّ النوعيّ الخلاّقُ الموصوف بالقراءة لا يحصل اعتباطاً أو مجّاناً أو عفو الخاطر، بل يحصل بناءً على رغبةٍ ذات مقصديّة عالية، تسندها معرفةٌ وثقافةٌ ورؤية وتطلّع وثقة وإحساس دائم بالحاجة إلى مزيد من التعرّف والتعلّم والاستكشاف والمتعة، يسبق ذلك إعدادٌ عالٍ يأتي على كلّ الأدوات التي يمكن أن تُستخدم في فعل القراءة، مشحوذٌ بأندر طاقةٍ ممكنة من الجرأة والتقدّم في حقل المقروء بصفة «فتح» لا بصفة «طلب»، كي يتمكّن القارئ من التوغّل في طبقات المقروء وظلاله ونوافله وجيوبه ومنعطفاته وأزقّته الضيّقة غير المفتوحة، وتهديد أسراره

◄ ناقد عراقي.

وإرغامه على الاستجابة لصوته وهو يتردّد بقوّة في الفضاء القرائي المغزو.

لا يمكن بطبيعة الحال الانتهاء من وضع توصيفات مقننة للقراءة، لأنها حالةٌ قائمةٌ ودائمة ودائبة تحقق كشوفات جديدة في كل غزوة قرائية، لذا من الصعب تشكيل رؤية مستكمَلة تعكس مجمل الفضاء الكلّي للقراءة، وهي مرونة ذات فعالية عالية المستوى لا تتوقف عند حدّ وتمثّل المغزى العميق لمفهومها المتّسع والمنشطر والمتعدد بلا هوداة، تخرج باستمرار على محاولات التقنين والتقعيد والقولبة والتعريف، وتنفتح على أفق كثيف وغائم وغامض يتحرّك في فضاء الميتامعرفي والميتاجمالي، وتقدّم في كلّ محاولة وجهاً آخر مختلفاً عن المرة التي سبقتها، مما يعزز المفهوم (الخصبي) للمقروء على النحو الذي يؤهّله لاستفزاز القارئ وإغوائه لمزيد من المحاولة والفعل وجرأة الاستمرار في التوغل والكشف.

المقروء والقراءة فاعلان متلازمان ومتحايثان بطريقة مدهشة، وتؤسّس هذه الطريقة لإغراء متبادل ومتطور وكاشف في المنطقتين، القارئ يسعى إلى التقدّم في جسد المقروء وافتراعه وانتزاع سريّته وتعريضه لشمس القراءة، والنصّ المقروء بعناده المتأصّل يسعى إلى تحطيم رغبة القارئ عند حدود القراءة السطحية، وإقناعه بالاكتفاء بها من دون الوصول إلى موضع الأسرار (سويدائه) الذي تكمن فيه حياة النص، وعند هذه النقطة الحرجة تتشكّل العلاقة المفترضة بينهما على أساس لعبة (القط والفأر) المعروفة.

ما يقوله باشلار يندرج في سياق الفلسفة الجمالية ذات المرجعية الفيزيائية التي يشتغل عليها هذا الفيلسوف البارع، أما الحلم الذي يقصده هنا فهو الحلم المعرفي لا الحلم العادي، بمعنى أن النصّ يتشكّل أولاً في فضاء حلمي ينقذه من عاديته وانتمائه إلى المألوف والسياقي والنسقي، ويضعه في مجالٍ إيقاعي مختلف (أشبه بالغبار الغامض) يكون فيه مهيّأً لولادة جديدة في المكتوب، ويكون المكتوب فيه ترجمةً لحساسية المنطق الحلمي وتمثّلاته في إيقاعه الآخر بعيداً عن أي شبه يمكن أن يحيله على ما هو خارجه، ولعلّ من يجيد اللعب في منطقة الحلم الباشلارية هذه يمكنه بلا شك تشييد نصه المختلف، ذلك النص الذي لا يسلّم مقاليد أسراره ويعترف بانتهاكه إلا بقراءة حاذقة وباهرة ومرواغة تستعين بالرؤية والرؤيا معاً لاختراق النصّ وليّ عنقه.

* يضع الغذّاميّ، بمعنى من المعاني، شرطاً صارماً للجملة كي تكون شعريّة: عليها أوّلاً أن تكون؛ شاعريّة. وهو يقصد على ما يبدو؛ التّحوّلات الأسلوبيّة لهذه الجملة. إنّها؛ لغةٌ فوق اللغة، أو ما وراءها. إنّها الكلام. هذا الشّرط يُحيلني إلى عبارةٍ أكثر صرامةً لرولان بارت:« الأسلوب ليس أبداً أيّ شيءٍ سوى الاستعارة » أي: إنّه المجاز. ألا تجد أنّ هاتين الصّرامتيْن من جهة الغذّامي وبارت، مُسلَّمَتيْن بالمعنى الصّارم والدّقيق للكلمة؟.

بالتأكيد هذا الشرط هو شرطٌ أوليٌّ تقليدي قال به قبل الغذّامي وبارت كلّ من اشتغل عميقاً في حقل الأدبيات والشعريات، فالشاعرية التي قال بها الغذّامي هي نفسها حساسية المجاز التي قصدها بارت، الشاعرية هي إيقاع اللغة الخارج على السائد كما قلت في كلامي على السؤال السابق، وهي البوابة الضرورية الأولى لولوج النصّ إلى حقل الأدبية والشعرية، ومن دون (الشاعرية) التي قال بها الغذامي التي هي (المجاز) عند بارت ومن قبله كل المشتغلين في حقل الدرس الأدبي والنقدي، لا يمكن الوصول إلى منطقة الشعرية.

وإذا كانت الشاعرية بكل ضرورتها للنص الأدبي تتمظهر تمظهراً عاطفياً وجدانياً قد لا يخضع لنظام بنيويٍّ وتشكيليٍّ متكامل، فإن انتقالها بعد ذلك إلى المنطقة الأهم «الشعرية» هو ما يجعل منها نصّاً، إذ الشاعرية وحدها لا تبني نصاً قابلاً للقراءة الكاشفة التي تُعطي من إمكاناتها وتُضيف إلى

النصّ وصولاً إلى التعالي القرائي المنتج، فهي نصٌّ طفليٌّ قابلٌ للكسر، جميلٌ قابلٌ للاستباحة، إيقاعه عالٍ يقول كلّ ما لديه مرّةً واحدة، وخطابه واحدٌ مكشوف لا يتقصّد الإحالة بل يعلن عن أسراره بقصدية وقوّة.

الشاعرية صفةٌ مشتركةٌ تكاد تتفق فيها كل النصوص على قياسات واحدة ومعايير متشابهة، لا يتضّح التباين والاختلاف إلا بعد أن يتكشّف النص عن أسلوبية نوعيةٍ خاصّة به، وهذه الأسلوبية النوعية ما هي سوى نظامٍ تشكيلي وتعبيري يقوم على أساس هندسةٍ بارعة في إقامة شعرية النصّ، وتتضمن الرؤية الأسلوبية هنا طبيعة النظام الذي سينهض النصّ عليه معلناً عن خطابه الخاص، فالأسلوب الذي هو عند بارت ليس سوى استعارة، هو في الحقيقة (الشاعرية) التي قال بها الغذّامي حين تتحوّل من نطاقها العاطفي الرومانسي إلى وجودها النصّي الشعريّ المرتهن بنظام شديد الحساسية والعمق والتشظّي، وحين تكون الشاعرية عتبةً ضروريةً وأصيلةً للوصول إلى الشعري.

* « ليست مهمة النّاقد أن يرى الحقيقة، بل أن يكتشفها». عبارة لكافكا ظلّت تتبدّى لي وأنا أقرأ كتابك (شيفرة أدونيس) كَمثّل شوكة في خاصرة قراءتي. هذا الكتاب الذي أقلّ ما يمكن أن أصفه به: المُدهش!. ولكن متى كان النّقد مُدهشاً بالمعنى السحريّ- الشّعريّ إذا ما توخّينا الحقيقة- حسب كافكا- بوصفها دّقةً معرفيّةً نقديّة!؟. ثمّ متى كانت الحقيقة مطلباً للناقد، بهذا المعنى، وهي من مطالب الفلسفة والعلوم الطّبيعيّة ؟!.

أرى أنّ علينا أن لا نكتفي بالبحث عن حقيقة واحدة حين يتعلّق الأمر بالكشف عن وجودنا الذاتي الإنساني، والفني الجمالي، فلكلّ نصٍّ حقيقته الكامنة في أعماقه وينبغي الكشف عنها واستنطاقها، لا يمكن للناقد أن يكتشف الحقيقة قبل أن يراها، وربما هذا بالضبط ما قصده كافكا من أنّ مرحلة الرؤية هي أوّل مرحلةٍ أصيلةٍ وضروريّةٍ في طريق الكشف، لذا أرى أن علاقة النقد بالفلسفة والعلوم الطبيعية علاقةٌ جدليّةٌ وثيقة، فثمة حقائق فلسفيةٌ وأخرى طالعةٌ من رحم العلوم الطبيعية تتسّم بكل مطالب الدقّة المعرفية والحضور العلمي الصرف، وتحقق أرفع مراتب الدهشة على النحو الذي تقترب فيه من قصيدةٍ كبيرة.

في كل شغلي النقدي لا أتحرّى الأدبي الصرف الذي يبعدني عن الفكري والفلسفي والعلوم - طبيعي، أشحذ أدواتي دائماً لتجيب على هذه الأسئلة مجتمعة، لذا فإن النصّ الذي يتعمّد الإدهاش والإثارة من دون مرجعيةٍ ذات طبيعة فلسفيةٍ وعلوم - طبيعيةٍ لا يلفت انتباهي كثيراً، ولا يغريني باللعب معه، أو حتى مجرد الاقتراب منه أو مجاملته، لذا أبدو كما لو أنني قاسٍ وصلفٌ ومتعجرفٌ في إهمال نصوص يراها البعض مهمة ضمن قياسات التسلّح ببريق الإدهاش الفوقي، وأراها تخلو من سحر الانطواء على حقيقةٍ مثيرةٍ تمتحن رغباتي وقدراتي في غزوها والكشف عن مفاتنها المغرية.

تعمّدت في قراءاتي لأدونيس أن ألعب مع نصوصه بالطريقة نفسها التي افترضتُ أن أدونيس لعب مع اللغة في أسلوبية تشكيلها، وحين كتب لي أدونيس في إحدى رسائله: «قرأتك في شفرة أدونيس، وفي غيره، وأعجبت كثيراً بمستوى قراءتك جدّة وعمقاً، وبنفاذ بصيرتك النقديّة»، اطمأننت كثيراً على أنني نجحت في بلوغ مقام اللعبة الأدونيسية، وهو ما أظنّ أنه جعلك تعجب بالكتاب كلّ هذا الإعجاب، وما جعل آخرين ممن أثق بقراءتهم يصفون كتابي على هذا النحو.

* قصيدة النثر: لا أزال لست ميّالاً، بالمعنى الشعريّ للمَيْل، إلى نحْت هذا المصطلح. يبدو أنني أتطيّر من طبيعة المُضاف(قصيدة) والمُضاف إليه (النّثر)، ذلك أنّي أتلمّس فيما بينهما؛ فصلاً حادّاً عبر هذا النّحت اللغويّ. وأيضاً يبدو لي لأنّ هاتين المفردتين لم تتماشجا نسيجيّاً، على الرّغم من ابتهاجي المتواصل بتوصيفاتٍ فذّةٍ كثيرةٍ تضادد تلمّسي ذاك، وإحداها للتّوحيديّ:

«أحسنُ الكلام ما قامتْ صورتُهُ بينَ نظْم كأنّه نثر. ونثرٍ كأنّه نظْم ». مَع هذا أتطيّر من هذا (التّوازي) ما بينَ؛ قصيدة/ ونثر.

لا داعي أبداً للتطيّر من هذا يا صديقي، وأنا لا أرى أيّ فاصل بين مفردة «قصيدة» ومفردة «نثر» على هذا الصعيد، إذ إنّ المرجعية الثقافية العربية في تقسيم الكلام على شعر ونثر هي التي وضعت هذا الحدّ الفاصل بينهما، وربما الثقافة العربية هي الوحيدة التي تقترح هذا التقسيم على النحو الذي يجعل أيّ تقارب مفهوميّ أو اصطلاحيّ يثير مشكلة لديك، أو لدى آخرين ممن يتحرّون الدقة الاصطلاحية في التعامل مع الأشياء، لكن في أيّة ثقافة عالمية أخرى لا توجد إطلاقاً مثل هذه المشكلة.

بما إن تسمية «قصيدة» لوصف نوع شعري معيّن هي تسميةٌ دقيقة جداً أُغفلتْ كثيراً في مدوّنة النقد العربي القديم، حيث كان الوصف يستخدم مفردة «شعر» لا «قصيدة»، ولم يظهر هذا الوصف الصحيح «قصيدة» إلا لدى البعض حين وصفوا ما اصطلح عليه بـ «الشعر الحرّ» بـ «قصيدة التفعيلة»، وهو الوصف الدقيق جداً إذا ما وصفنا الشعر العربي القديم قبلها بـ «قصيدة الوزن»، على أساس أن شطري القصيدة في كفّتي الميزان العروضي، وحين انفلتت القصيدة الجديدة من هذا القيد «قيد الوزن» أي شطر في كفة ميزان يقابله عجز في الكفّة الأخرى، تحوّلت القصيدة إلى «قصيدة التفعيلة» التي تعتمد التفعيلة الخليلية من دون الوزن (الشطرين)، وحين تخلّت القصيدة العربية في حداثتها الثالثة عن التفعيلة أيضاً فضلاً على الوزن، فقد تحوّلت إلى «قصيدة النثر»، وهو أمر طبيعي جداً ويأتي ضمن سياقٍ منطقي ومعرفي وأدبي وجمالي في آن.

* النقد الأدبيّ يُعنى بما هو جماليّ، فيما النقد الثقافيّ لا يُعنى إلاّ بأنساق النّص.

كيف ترى إلى هذين النّوعين النّقديين؟. ثمّ ألا يُمكن للجمال المُحتفى به من قِبل النّوع الأوّل التّزاوج مع الأنساق التي يعنى بها النوع الثاني من النّقد، بعامّة، واجرائيّاً، بخاصّة؟.

اعتراضي الوحيد على النقد الثقافي هو اعتراضٌ فكريٌّ بالدرجة الأساس، فحين قدّم الناقد عبد الله الغذامي أطروحته في النقد الثقافي في كتابه الشهير «النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، أعلن فيها موت النقد الأدبي في بيانٍ غريبٍ نوعاً ما يكشف عن رؤية إقصائية لا تتفق ومنطق العصر المنفتح على أيّ آخر قابل للحياة، واليوم بعد اثني عشر عاماً على صدور كتاب الغذامي (صدر عام 2000) مازال النقد الأدبي هو السائد في مقابل فرصٍ محدودة للنقد الثقافي، فكيف عاش ومازال يعيش بقوّة بعد إعلان موته قبل هذه الحفنة من السنين؟

طبعاً أطروحة النقد الثقافي ليست من ابتكارات الغذّامي فهي أطروحةٌ معروفةٌ في مدونة النقد الغربي منذ سنين، لكنه هو أول من أجملها وقدّم فيها كتاباً مشفوعا بتطبيقات مثيرة للجدل، وبالرغم من أن تطبيقاته في الكتاب قابلة للسجال على نحو كبير إلا أن هذا لا يمنع طبعاً من الاعتراف بقيمتها وجدواها، ولم تكن بعيدة في بعض مفاصلها عن فضاء النقد الأدبي الذي بشّر الغذامي بموته، فالحراك النقدي الأدبي يتمظهر في غير ممارسة داخليّة من ممارسات تثبيت ملامح المنهج الجديد، لكنّه يجتهد في وضع أسسٍ مختلفة لنقد مختلف؛ يفحص تأثيرات النصوص الأدبية في الفضاء الثقافي الذي يقود حركة المجتمع على الصعيد الفكري والثقافي والاجتماعي، ويوجّه ممارسة أفراده على مستوى الفهم والممارسة معاً.

ليس الأدب وحده من يسهم في تكوين الأنساق الثقافية العربية على نحوٍ معين، بل ثمة الكثير من الفنون والعلوم والثقافات الشعبية ووسائل الاتصال المتنوعة وغيرها تسهم في صوغ هذه الأنساق وتشغيلها بأعلى طاقة ممكنة في الحراك المجتمعي، ونزع الصفة الجمالية عن الأدب بوصفها تعبيراً

حيوياً عن وظيفته في بناء جزء مهم من فكر الإنسان وجوهره الروحي، إنما يغلّب الخطاب السّوسيوثقافي على الخطاب الفني على النحو الذي يتنازل فيه الأدب عن خصوصيته وينتظم في سياق العلوم الاجتماعية الصرف، بحيث يتخلّى عن الكثير من تاريخه وجغرافيته ودوره الحاسم في صياغة الأمل وتشجيع الحلم، وينصرف عن وظائفه النوعية في الارتفاع بحضارة الإنسان وذوقه في تحسس الأشياء على أرقى شكل ممكن.

* الشّعر: «مُفَنّنُ المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يُحصر إلاّ تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً، ثمّ إنّه يجيء طبقات، ويأتي على درجات». أليس هذا توصيفاً بنيويّاً من جهة عبد القاهر الجرجانيّ منذ القرن الحادي عشر الميلاديّ، وبالمعنى المعاصر للبنيوية كما نفهمها؟. هل نعزو، برأيك، عدم ظهور نظريّة شعريّة عربيّة بالمعنى الكامل للنظريّة، إلى ثبات القراءة النقدية العربية لتسعة قرون مضين. أو نعزوها إلى طبيعة الذّوق العربيّ الثقافيّ بعامة، والذي لا يزال متمسّكاً تمسّكاً خرافيّاً بهذه الطّبيعة دون العقل الشّعريّ والنّقديّ في آنٍ- معاً؟.

إن توصيف الجرجاني للشعر هو توصيف صحيح في كل زمانٍ ومكان، ولم يتحدث عارفٌ بالشعر ومسالكه وأحواله وظروفه وحساسياته وطبقاته وتفاصيله إلا وأتى على ما يشبه هذا الكلام منذ فجر التاريخ، فالشعر هو لغة الروح ولغة الجسد معاً ابتداءً من ((أخذة كش)) التي هي كما يقال أقدم نصّ شعري في التاريخ وحتى آخر قصيدة كتبها أحدث شاعر معاصر، والتفكير البنيويّ الجرجاني هو تفكير العالم المتفحّص المتبحّر بالظاهرة الذي يتدبّر الخصوصيات على نحو ميكرسكوبيّ عالي التركيز والرصد، ولا يمكن ترهين الشعر بالنظرية على كل الأحوال، إذ الشعر مفهومٌ متغيّر باستمرار، فمفهوم الشعر عند الجاحظ غيره عند الجرجاني أو المرزوقي أو القرطاجني، مثلما هو غيره عند المتصوفة، مثلما هو غيره عند أرسطو وكانت والشكلانيين الروس وبارت، وهكذا.

لا يوجد طبعاً مفهومٌ قاصرٌ عن الآخر- مهما كان- بل يوجد مفهومٌ مختلفٌ تحدده شبكةٌ هائلةٌ من المرجعيات والتكوينات والثقافات والرؤى والأصول، وكلّ مفهوم يتشكّل ويتطوّر استجابة لحضارة كلّ أمةٍ ودرجة وعيها به وإيمانها بوظيفة الشعر في تخليق الحياة وصناعة الجمال ونشر الفرح والبهجة، ومن ثمّ المعرفة، وما القراءة في كلّ ذلك سوى السلوك الإجرائي الذي يجعل الشعر قابلاً للحياة والفعل والتأثير والتغيير، وقراءة الشعر عند أكثر الشعوب وعلى مرّ العصور هي نادرة لا تتحوّل إلى ثقافة قرائية مجتمعية (ذات طبيعة شعبية) مطلقاً، ولا يليق بها ذلك طبعاً، وغالباً ما يصطلح على قرّاء الشعر بالقلّة الهائلة، لكنّ تأثير الشعر يتسرّب إلى أنساغ المجتمع ومفاصله بهدوء ورويّة، فيفعل فعله من أن دون تشعر به الأشياء المحيطة على نحو بالغ الوضوح والتمظهر .

الشعر بطبيعة الحال نوعٌ من أنواع العمل الفكري الخلاّق في أرفع مستوياته، وأيّ فصل بين الفكر والشعر، بين الفلسفة والشعر، بين كل ما له علاقة بالعقل البشري والشعر، إنما هو فصلٌ قسري يسيء كثيراً إلى مفهوم الشعر ويقلل من أهميته في صناعة الحضارة البشرية، لذا فإن علاقة العرب بالشعر على هذا المستوى كانت بعيدة عن هذه الرؤية إلا في حدود ضيقة عند بعض كبار المشتغلين في هذا الحقل، فقد ظلّ الشعر العربي متداخلاً مع الدين والأخلاق على نحوٍ أوسع وأعمق من تداخله مع الفكر والفلسفة، وهو ما أعاق تطوّر مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، إذ كانت ترى هذه الثقافة في أطروحة مركزية من أطروحاتها أنه يجب تنزيه الشعر مما يمكن أنْ يعلق به من نثار الفكر والفلسفة، على النحو الذي يعود فيه إلى المربع الأول (مربع الشاعرية) من دون أن يتحوّل إلى نظام بنيويّ متعالٍ اصطلح عليه بـ «الشعرية». فالنظام في أوّل مستوى من مستويات تكوينه لا يمكن أن ينهض إلا

بفعل حضور الفكر والفلسفة، ولا شكّ في أنّ التجربة الشعرية العربية منذ أقدم نماذجها كانت تعبّر عن جوهر هذه الحقيقة، لكنّ القراءة كانت قاصرة بفعل سلطة المهيمنات الدينية والأيديولوجية على تقويض هذا الفضاء وتبسيطه واختزاله إلى ممارسةٍ لغويةٍ ذات طبيعةٍ أخلاقيةٍ ضيّقة ومبتسرة وأوّليّة.

* يرى الفِكر التّنظيريّ في معظمه أنّ: «.. كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الإقتباسات. وكلّ نصّ هو تشرُّب، وتحويل لنصوص أُخرى». ذلك ما أمْلَتهُ جوليا كرستيفا، وقبل ذلك بقرونٍ ثبّت بعض النّقاد العرب القدامى العديد من الإشارات الفذّة إلى التّناص، لا بل قعّدوه ووضعوا له جدولاً معروفاً. غير أنّي سأذكر ردّاً للمتنبّي على خصوم له آتّهموه بالاستنساخ والسّرقة من شعراء سبقوه: «.. ذاك مِن وقْع الحافر على الحافر، في الصّحراء». لاحظ أنّ فذوذيّة الرّد لا تتركّز إلاّ في مفردة؛ الصّحراء (من هنا سوّدتُها- طِباعِيّاً) كونها عالَماً رجراجاً مُتغيراً لا ثبات له. أي أنّ الحافر وإنْ وقع على الحافر لكنّه آقتُبِس بتَشرُّبٍ وتحويل... وطُمِسَ أثرُه بفعل إنتاجٍ خلاّقٍ جديد.

حسناً: وأنت تقرأُ لـ؛ تقرأ. ولـ؛ تنقُدَ. كيف ترى إلى ذلك؟.

التناص الذي هو في اللاتينية (intertextualite) حظي بقوّة تداولية هائلة في مساحة النقد العالمي المعاصر ـ غربياً وعربياً ـ، وعلى الرغم من ظهور آلاف الدراسات الغربية، والعربية العائدة إلى الموروث أو الجديدة، التي ربما لم تترك شاردةً أو واردة في فضاءات هذا المفهوم وطبقاته وبطاناته وتجلياته إلا وأتت عليها، فإنّ الرغبة مازالت تحدو الكثيرين أشخاصاً (دارسين وباحثين ونقّاداً) ومؤسسات ثقافية وأكاديمية ـ للتواصل في قراءة هذا المفهوم ورصد تحولاته وتخصيباته وتمظهراته وتثميراته على الصعيدين النظري والإجرائي، لأنه مازال مفتوحاً على إضافاتٍ ممكنة، وقابلاً لاستنطاقات أخرى، ولاسيما في الحقل الإجرائي (العملي) الذي يحيل دائماً على معطياتٍ نظريةٍ جديدة في المفهوم والمصطلح والنظرية.

في ثقافتنا العربية القديمة كان ثمة مفهوم (السرقات) الذي يحوم بشبكة مصطلحاتٍ عاملةٍ حول ما نسميه اليوم بـ (التناص)، وقال المشتغلون فيه بمثل ما يقوله علماء التناص تقريباً، لكنّ التناص اليوم تحوّل إلى علم من علوم النقد ونظرية من نظرياته، بعيداً عن قَصْرِهِ على معنىً ما من معاني السرقة بمفهومها الأدبي، على النحو الذي أدرك فيه الجميع بخرافة النصّ الصافي أبداً، فكلّ نصٍّ لاحق هو حصيلة مجموعة نصوص سابقة مهضومة، يُسهم تداخلها وتعالقها وتضافرها وتماهيها في إنتاج النص اللاحق.

غير أنّ آليات التشرّب والتحويل والطمس التي تشتغل في حضرة التناص تختلف بين مبدع وآخر، كما أن عامل القصدية والوعي يختلف بينهما أيضاً، وهنا يشتغل شيءٌ آخر غير الموهبة هو «الذكاء الأدبي» في استعمال هذه الآليات وتوظيفها بالطريقة التي تخدم الرؤية الجديدة، وتساعدها في حلّ إشكالها مع المحيط النصوصي الرافد لها، والانتقال بها من عتبة التمثيل إلى عتبة التخييل، بحيث يبدو النص الجديد الطالع من رحم نصوص قديمة وكأنه طالع من رحمٍ بِكرٍ لا سابق ولادة له، كما يفعل كبار المبدعين في التاريخ.

قضية السرقة بمفهومها العربي طالما تلاحق الكبار، إذ تعرّض المتنبي كما تعرف لذلك واتّهم من طرف خصومه ومعارضيه بالسرقة، مثلما تعرّض أدونيس اليوم، وسيتعرّض غيرهما غداً، ولسنا هنا طبعاً بصدد الدفاع عن أدونيس وشيخه المتنبي بقدر ما يحقّ لنا القول إنّ مفهوم التناص برؤيته الجديدة ألغى تقريباً ما كان يعرف بـ (السرقة)، إلاّ ما كان سرقةً بائنةً لصغار الأدباء الذين لا يحسنون إدارة ما يكتبون

ولا التعاطي مع كنز ما يستثمرون، لذا فأنا حين أقرأ لأقرأ أذهب بعيداً نحو أقاصي المتعة ولا أحاسب النصّ الذي يخلق متعتي بل أغفر له ذلك وأبرر له ضيافته الرائعة بين نصوص أخرى، يأخذ منها ما يشاء وكأنه لا يأخذ شيئاً، أحب الأذكياء جداً وأحترم اختياراتهم وأغضّ الطرف عن زلاّتهم، أما حين أقرأ لأنقد - ولا يوجد فاصل كبير عندي بين القراءتين - فإنني ملزمٌ بكشف الإحالات بوصفها لعباً جمالياً يغني النصّ ويثريه ويفتحه على آفاقٍ جديدةٍ من الخصب والتثمير والإنتاج.

* الحداثة، وبعد أن تجاوزت بجسارة وثقة وإصرار؛ كلَّ مرحليّة وراهنيّة. أي صارت؛ زمنيّةً. وبتعبير آخر: أَدْغَمَت المفاهيم الزّمنيّة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل في مفهوم زمنيّ شموليّ واحد، ترى كيف يمكن أن تكون عليه العلاقة بعد ذلك كلّه ما بين؛ المُتحوّل/ والثّابت، من جهة أنّ الثابت لا يمكن مَحْوه؛ وجوداً وواقعاً وتاريخاً؟.

جميلٌ أن تسألني عن الحداثة بعدما توقّف الحديث عنها تقريباً لأقول لك إنّ الحداثة هي منعطفٌ خطيرٌ في تاريخ التفكير والثقافة والعلم والأدب والحضارة الإنسانية عموماً، فهي واسطة العقد بين «ما قبل الحداثة» حيث ثقافة المعرفة القديمة بكلّ ما لها وما عليها، و«ما بعد الحداثة» بكلّ تجلياتها ورؤياتها واشتغالاتها الما بعدية، على النحو الذي تعالت فيها الحداثة بوصفها بؤرة بذراعين، ذراعٌ يمتدّ إلى ما قبلها، وذراعٌ يمتدّ إلى ما بعدها، وهي في قلب الجسد تقول ما تريد وتفعل ما تشاء.

سبق لي أن قلت إنّ مرايا ما قبل الحداثة مرايا ثقيلة تشتغل على الثابت وتموّله بكلّ ما تستطيع كي تكوّن له ذخيرة لا تنضب، ذخيرةً كثيفةً تجتهد في دعم الثبات بحيث تنعكس صورته في المرايا بهيئة كلاسيكية باذخة، غير أنّ مرايا الحداثة حين دخلت سوق العمل لتعبّر عن جوهر ما تحمله من بضاعة حديثة خلخلت ثبات مرايا ما قبلها بقوّة، وقدّمت مراياها التي تعكس الصور صافيةً لامعةً جريئةً غير ثابتة، إذ إنّ صفاءها ولمعانها وبريقها الأخّاذ لا يدعها تثبت على شكلٍ واحد وصورة واحدة، بل إنّ وجودها أصلاً ينهض على آليّة التغيير والمخالفة والتصيير الجديد، وتمكّنت - بما وسعته من إمكانات تسندها خطاباتٌ فلسفيةٌ داعمة - أن تؤسس لقيم تعبيرية تنتصر للحراك الجمالي التشكيلي في النصوص، وأعتقد أن البنيوية كانت العلامة الأبرز والأبلغ تعبيراً عن مرايا الحداثة.

هيمنت الحداثة ردحاً مهماً ومركزياً من الزمن الحديث على مراكز التفكير في العالم، وأحدثت ثورةً هائلةً على الأصعدة كافة، وربما علينا أن نُدين بكلّ ما نملك من حضارة وبكلّ ما ننعم فيه من بركاتها لمرايا الحداثة، وهي تعكس ذلك الصفاء المتموّج الساحر والباذخ وهو يسهم في تألق حضارة حياتنا، من استخدام وسائل الاتصال بالكيفية الحلمية الهائلة التي لم يكن لينتظرها أكثر المتفائلين بسالة قبل نصف قرن مثلاً، غير أنّ هذا المتغيّر الحداثي في مقابل الثابت ما قبل الحداثي لم يكن له ليدوم وقد ذهب المتغيّر نحو أقصى حدود التعبير عن الحلم، على النحو الذي لم تعد فيه المرايا الناصعة للحداثة قادرة على استيعاب ما يحصل من جنون في التقدّم الهائل على صعيد المنجز في المجالات الإنسانية كلّها، فتعرّضت هذه المرايا للتهشيم بحيث تحوّلت إلى كِسَر وشظايا وقِطع، تعكس الصورة بطريقة جديدة تحتاج إلى ذكاء مختلف لقراءتها وتأويلها، وهو ما انعكس عميقاً في نصوصٍ اشتغلت على آليّة التشظّي وقلب الطاولة على النظام الشعريّ الشديد الدقّة والمهارة، لتستبدل به نظاماً آخر يقوم على اللانظام وعلى تقديم الرؤية بكلّ قوة حرارتها، في انتصار واضح للتمثيل على حساب التخييل، على النحو الذي جعل لرواية مثل رواية «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني تفتقر إلى الصنعة الروائية واللغة الروائية وهما أبرز خصيصتين في روايات الحداثة، تنشر هذا الانتشار وترفع صاحبها ليكون أسطورةً روائيةً مدهشة، إذ بيع من هذه الرواية وحدها ما يعادل كل ما بيع من روايات نجيب محفوظ (الفائز بجائزة نوبل) حتى الآن.

ومع ذلك فإن التجاور بين الحداثة وما قبلها وما بعدها على مستوى التاريخ يظلّ قائماً وضرورياً وحتمياً، فقد تحصل القطيعة لكن من دون الإلغاء، وقد تحصل الخلخلة لكن من دون المحو، وقد يحصل التجاوز لكن من دون الانفصال، ولعلّ مهمة التاريخ العظيمة هنا هي في الحفاظ على هذا التجاور ووضعه في مساراته الصحيحة، من دون الإخلال بأيّ توازنٍ بين وحداته ومفرداته وعلاماته حيث لكلّ مفهوم منزله في التاريخ ومقامه وصورته، وحيث كلّ مرآة تحكي رؤيتها وتاريخها ودورها في صناعة حضارة الإنسان.

* الأسلوب هو قبل كلّ شيء إعادةٌ لكتابة العالَم، ولكن برؤى جديدة. الأسلوب لا بدّ أن يظلّ تدشيناً جديداً لكلّ إعادة كتابة. الإعادة ليست بمعنى الاستعادة- طبعاً، أي بمعنى التّكرار النّمطيّ، تطريساً، لا إبداعاً- للعالم. أعني: الإعادة المُبتكَرَة/ المُبتكِرة.

ما حرّضني على هذا المحور إعلانك الجَسور عما أسميته أنت بـ: موت القصيدة العموديّة، وأنّ الحاضر والمستقبل لقصيدة النّثر وحدها، وذلك في مؤتمر قصيدة النّثر الذي نظّمته كليّة الآداب بجامعة الموصل، وأسهمنا فيه معاً.

أدركُ تماماً، ومن أوّلٍ؛ أنّ القصيدة العموديّة كان يكمن موتها في نمطيّتها وجمود طريقة تعبيرها، شعريّاً ونقديّاً، لكنّ مفارقة عجيبة تتجلّى بوضوح في رعايتها رعايةً خرافيّة من قبل الإعلام العربيّ بعامّة؛ مهرجانات مكثّفة، قنوات فضائيّة، إصدارات، ومُسابقات مغرية.... أدرك طبعاً الدّوافع الآيديولوجيّة والسّياسيّة، فضلاً على معرفتي بنمطيّة الثقافة الأدبيّة العربيّة بخاصّة، وثقافة العقل العربيّ بعامّة، ذلك أنّهما يتعاملان مع هذه القصيدة وكأنّها شعر شعبيّ، ذلك: «الذي يصنع صيته عامّة القرّاء أكثر من النّقاد » حسب تعبير تودوروف.

هذه قضيةٌ ثقافيةٌ تداولية، أو تداولية ثقافية، واسمح لي أن أصطلح على القصيدة التي أشرت إليها بـ «قصيدة الوزن» لأن تسمية «القصيدة العمودية» غير صحيحة، وهي قصيدة مهمة في تاريخ الشعرية العربية بدليل أنها استمرت كل هذا الزمن وعاشت مئات السنين، وأدّت دورها على أمثل وجه، وجاءت بعدها «قصيدة التفعيلة» في انقلاب حداثي نوعي وضروري وحققت نقلة استثنائيةً في تاريخ الشعرية العربية، وولدت «قصيدة النثر» على حافتها أواسط الخمسينيات، وقد تعرّضت لسلسة تغييبات في مراحل معينة من مراحل تألق «قصيدة التفعيلة» وهيمنتها وتفرّدها في ساحة الشعرية العربية طيلة نصف القرن الأخير من الألفية الأولى، لكنها مع ذلك بقيت تشتغل على نفسها وتتمظهر هنا وهناك كلما وجدت إلى ذلك سبيلا، حتى عادت أخيراً لتهيمن على الفضاء الشعري الراهن.

حين قلت بموت «قصيدة الوزن» في تلك المناسبة وكنت قلت ذلك قبلها بطبيعة الحال فإنما أحاول وصف واقع الحال، لم تعد هذه القصيدة صالحةً للعصر، هذا العصر ما بعد الحداثي الذي يضيق بكل ما هو قيد مهما صَغُر، ثورة على القيود بكل أشكالها وأنماطها، ثورة من أجل الحرية والتفلّت من المعايير التي يمكن أن تحدّ من انطلاق الإنسان للتعبير الحرّ عن نفسه ورؤيته ومزاجه وخطابه، تحطّمت معها كلّ الأسس التي تقول بوجود قواعد وقوانين ثابتة غير قابلة للتجاوز والتغيير، رافق ذلك تطلّع مشروع نحو إعادة الاعتبار للفرد لا المجموع، وللنص لا الظاهرة، وللرؤية لا الفكرة، وللهامش لا المتن، وللتفاصيل لا البؤرة، وللإجراء لا النظرية، على النحو الذي لا يسمح لقصيدة تنهض على صرامة الوزن والقافية أن تعيش في مناخ قائم أصلاً على تقويض أيّ حدّ يقلل من جموح الكلام وانطلاقاته باتجاه التعبير الحرّ عن روح ملتاعة قلقة تبحث عن مأوى أو ملاذٍ أو مصير، داخل محرقةٍ هائلةٍ من

السرعة والتشتت والاختزال والتكثيف والتركيز والتغيير وعدم الثبات.

قصيدة النثر حالةٌ شعريةٌ محمولة غير ثابتة، يمكن نقلها بسهولةٍ من مكان إلى آخر. ليست مضطرةً لأن تقدّم شهادة حسن السلوك كي يتمّ تعيينها في وظيفة لائقة، وليست بحاجةٍ لمنزل فخم تقيم فيه يتناسب مع انتمائها الأصيل إلى شجرة عائلة غير مشكوك في جذورها ومرجعيتها وصفاء أرومتها. بل هي على العكس من ذلك تماماً. فهي لا تتمتع أصلاً بحسن سلوك ولا تتطلّع إليه، وتصرّ على مغايرتها واختلافها واختراقها. وهي في تنقّل مستمر بحيث لا تحتاج إلى منزلٍ للإقامة، وهي تنتمي إلى الأفقية فلا تبحث عن قرائن ومواثيق لتأكيد انتمائها إلى شجرة العائلة حيث تقيم مصالح الأكثرية ونماذجها. وعلى هذا فهي كما ترى حرّة ليس لها مصالح مع أحدٍ حتى تضطر لتقديم تنازلاتٍ معينة تشفع لها كي تبقى حاضرة في المشهد. وهي لا تكترث بالشائعات التي تصنعها سلطة الأكثرية عادة من أجل الحفاظ على مصالحها. وهي في الوقت نفسه عصيّةٌ على الزوّار الغرباء الذين يرتدون أزياء مزيّفةً تشبه أزياء أصحابها. إذ سرعان ما ينكشف زيفهم حين تجف بضاعتهم في أوّل تعرضٍ حقيقيٍ لشمس الإبداع اللاهبة.

قصيدة النثر هي أصعب القصائد وأسهلها في آن. يمكنك في قصيدة الوزن أو قصيدة التفعيلة أن تكتب قصيدة نصف ناجحة، نصف مقبولة، نصف متداولة، نصف .. نصف ... لكنك في قصيدة النثر إما أن تكتب قصيدةً ناجحةً أو لا قصيدة. هذه حكمة قصيدة النثر التي قد لا يراها ولا يفهمها الكثيرون، على النحو الذي يذهبون فيه إلى كتابة أيّ كلام يوهم أنه يمكن أن يكون قصيدة نثر طالما أنه خالٍ من الوزن والقافية، لكنهم طبعاً ينتهون إلى كتابة إنشاءٍ رديء أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه مضحك.

أما عن رعاية الإعلام وأصحابه لقصيدة الوزن، مسابقاتٌ وجوائز وفضائيات وغيرها، فهي ليست أكثر من حصص إعلانية تدرّ أرباحاً خيالية لمنتجيها، ولا علاقة لها بالثقافة والأدب والفن والجمال مطلقاً. ثمة حرب فضائيات رهيب من أجل مزيد من الربح لا تألو فيه أية فضائية جهداً في سبيل اختراع كل ما هو جديدٌ ومثيرٌ يحقق لها ربحاً أكبر. وبما أنّ قصيدة الوزن منبرية فإنها تتيح قدراً أكبر من المشاهدة للثيرة التي بوسعها أن تحقق مثل هذه الأهداف. وليس أدلّ على ذلك من نقد الكثير من المثقفين المحترمين لهذه البرامج التي تندرج في سياق إعلاميٍ لا ثقافيٍ ولا شعري.


لوحة للفنان فادي حدادين / الأردن

ثنائية الحب والوطن في شعر راضي صُدوق

د. محمد عبدالله القواسمة

تُقدّم قصائد الشاعر راضي صُدوق في مجموعاته التي تضمنتها الأعمال الشعريّة التي أصدرتها وزارة الثقافة عام 2011 موضوعين مهمين يشكلان ثنائيّة واضحة، تنهض عليهما تجربة الشاعر، هما: الحب والوطن، ونحن نتناول هذين الموضوعين في محاولةٍ لبيان الفضاء الشعري لهذه التجربة، ونلمّ بعناصرها.

أولاً: الحب

في خاطرة نثرية عنوانها «الشمس تشرق من القلب» من مجموعة «الحزن أخضر دائما» (وهي مجموعة الشعر في النثر كما يسميها الشاعر، التي وردت في أعماله) يرى أنّ الحبّ الإنسانيّ ضروريّ للحياة بل أكثر ضرورة من المال والجاه؛ فهو قادرٌ على أن يجعل الحياة ثرّة ومفعمة بالبهجة والسعادة:

لن تكون هناك حياةٌ حقيقيةٌ بغير حب..

الكراهة لا تبني عشاً، ولا تعمر حديقة..

كل الأشياء المغرية في الحياة.. من بهاريج المال والحظوة..

لا تصنع حياةً غنيةً بقيم الخير والجمال.

الحب وحده الذي يعطينا أنفسنا الضائعة، ويرينا الذي

لم نره في أعماقنا» (ص472)

وإذا كان الشاعر راضيُ صدوق يتكلّم هنا عن الحبّ بشكلٍ عام فإنّه في شعره يتناوله، بوصفه علاقةً إنسانيّةً بين الرجل والمرأة، ويميّزه عن أيّ نوع آخر من أنواع الحبّ، مثل حبّ الوطن والناس والحياة، والحبّ لدى الشاعر صُدّوق ليس حباً عذريّاً أو أفلاطونيّا أو إيروتيكيّاً إنّه حبٌّ واقعيٌّ يتبلور في علاقات واضحة بالمرأة.

نلمح واقعية الحب في المجموعات الشعرية التي وردت ضمن الأعمال الصادرة، وتتجلّى في وصف حالات العشق وعذاباته، وعلاقته بالزمن، وتظهر لنا في إطارٍ من الغنائية، والصور الواضحة: ففي قصيدة «لا ونعم» يجسّد الشاعر عواطف الحبيبة التي تتجاوب بين القبول والرفض، فيغدو الشاعر متراوحاً بين الوجود والعدم في إنسيابيّة واضحة، تعتمد الألفاظ السهلة، والقوافي المزدوجة، والتكرار اللفظي. نقرأ:

يكاد قلبها يقول لي: نعم

أعود للحياة من جديد!

حبيبتي هي الحياة والوجود

أعود طائراً على ذرى الهوى يغني

أعود شاعراً يعيش للتمني..

أضمها كأنها الحياة

أذوب في العيون والشفاه

أنا حبيبتي (ص221)

باحث وأكاديمي أردني.

وفي قصيدة «إلى جديلة» يبدو المشهد الواقعي في تلك الصور المبتكرة في وصف جديلة شعر تلك المرأة وسوادها بباقة من الليل، وفي بعث الحياة فيها من خلال أنسنتها، وتصوير حركتها، وفي إحلالها محل العينين في الغمز:

يا باقةً من الدجى تهدلي ..لا تستحي!!

تخطــري سكرانةً وفي الفضا، ترنحي

أتـوق لـو غمزتني بشعـرك المُســرّح!!(ص43)

وفي قصيدة «حذار من الحب» يعاتب الشاعر قلبه على وقوعه في غياهب الحب، وضعفه أمام سطوته على غير عهده به:

عهدتك يا قلب فوق الجراح قوياً، وفوق العذابْ

عناؤك يومض ..كالرعد يعصف عبر السحابْ

لماذا تحب؟ لماذا تلبي نداء الهوى والشبابْ؟ (ص350)

ولعلّ هذه الأبيات تلتقي مع قول قيس بن الملوح:

ألستَ وعدتني يا قلبُ أني اذا ما تبتُ عن ليلى تتوبُ

فها أنا تائب عن حب ليلى فما لك كلما ذُكرت تذوبُ

في قصيدة «قصة شاعر» تبرز علاقة الذات الشاعرة بالحب بأنّها علاقةٌ يتنازعها الألم، وتحل الذكريات محل الوصل واللقاء؛ فالشاعر يعيش في حيرةٍ مما يحدث، ويضرب في الأرض وقد أسقمه الوجد، وهدّه طول التجوال حتى غدا كأنّه يتعلق بالوهم، إنه مسكين يتجرّع مرارة تلك العلاقة التي تربطه بالمرأة:

شاعرٌ أسقمه الوجد فتاها

في دروبٍ لا يعي الوهـم مداهـا

إنـه حيــرانُ، في خـاطره

ألف ذكرى يملأ الأنف شذاهـا

ضارباً في الأرض، لا يدري إلى

أين تُلقي راحةُ الأرض عصاهـا

لا تسلْــه... إنـــه أســطورةٌ

علقت في خــاطر الوهم رؤاهـا

عبثت « حـــواء » في مهجتــه

فاكتوى المسكين من نار لظاهـا (ص31)

يلاحَظ أن الشاعر في هذه الأبيات يتكئ، لتعظيم ما يعتصر قلبه من ألم، ولزيادة التأثير في المتلقي، على ضميري: المخاطب والغائب، وتكرار بعض الألفاظ كالوهم والخاطر، واستخدام التعابير والصور المتداولة: (يملأ الأنف شذاها) (تلقي عصاها) (اكتوى المسكين من نار لظاها).

وفي قصيدة «في ظلال الصومعة» يصوّر الشاعر نفسه وحيداً غارقاً في صومعة الحب برفقة قصائده؛ فليس هنالك غير ذكرياتٍ لا يمكن أن تعود، ولم تخلف غير الأسى والدموع:

أنا والحب وليلاي، وشيطان قصيدي

قد مضى زورقنا ينساب في الأفق البعيد

ورؤى ماضي تنصب سيراً في وجودي

لم أزل أذكر، يا روح، وهل أنسى نشيدي؟

كلما هاج حنيني، بلل الدمع خدودي! (ص 96)

ويظهر لنا في قصيدة «الرسالة الخامسة» بعض أسباب التناقض التي تجعل اللقاء مستحيلاً بين الطرفين؛ فالشاعر يكشف أنه في صف الفقراء لا الذئاب أرباب المال، بخلاف تلك السمراء التي تسيطر عليها الرغبة في التملك؛ لهذا فلن يحقق لها ما تحلم به:

يا أنت.. يا سمراءُ.. يا من تحلمين

« بالفيلا »، «بالكاديلاك»، بالقصر المكين

بالذئب ربُّ المال سيدك اللعين!!

لا شيء مما تسألين! (ص89)

يلاحظ أن الأبيات تؤدي معانيها مباشرة باستخدام الألفاظ الأجنبية: الفيلا والكاديلاك، والصورة المتداولة بتصوير رب المال المتسلط بالذئب، ويتوافق مع ذلك استخدام ياء المد والنون الساكنة في نهاية الأبيات.

أما علاقة الحبّ بالزمن فهي علاقةٌ مضطربةٌ وعدائية ففي قصيدة «ولكن أين أحبابي» يتحمّل الزمن عبء ما يحدث للمحبّين، من خلال التساؤل المفجع عن وجود الأحباب، ومن خلال تكرار اللازمة «حرامٌ أيها الدهر» في كل مقاطع القصيدة. نقرأ:-

أين أحبابي؟!

أجبني..أيها الدهرُ..

رشفت اليوم أكوابي

وقلبي ظامىء حرُّ!

حرامٌ أيها الدهرُ.. (ص62)

ويتمثّل الزمن الماضي أمام عينيّ الشاعر والحبيبة تودّعه، فلم يترك وداعها له غير الذكريات العجيبة، والرؤى المفجعة:

وقلتِ وداعاً

فأطفأتِ من عالمي كل شمعة

وفي مقلتي بدت ألف دمعة

ورحتُ وحيداً على شفتي يطوف العدم

وماضي ينصب في ناظري: لهيباً ودم (123)

وفي قصيدة «اذكريني» تنبثق ذكرى الأيام الماضية، وتنثال الذكريات عن أيام الشباب، ويمتد أمل الشاعر إلى أن تتذكّره تلك المرأة مع زقزقة العصافير:-

كلما زقزق عصفورٌ على الدّوح وغنى

وتراءت لك أحلام شبابي تتثنى!!

في خشوع الراهب الظمآن والقلب المعنى

اذكرينا.. إننا منك كما أنك منا (ص64)

هكذا يساهم تكرار حرف النون وحرف الروي وهو ألف المد، واقتراب البيت الأخير من الكلام العادي في انسياب الإيقاع وغنائيته.

والعلاقة بالزمان علاقة خوفٍ ورهبة، وعلى العاشقَين ألا يطمئنا إليه؛ فقد يغدر بهما، لهذا عليهما أن يعيشا متعانقين روحاً وجسداً..

هاتي يديك إليّ، أخشى أن يخون هواك حبي

وترفقي بالروح..أنت الروح..أنت دمي وقلبي!

وحذار من غدر الزمان أخاف خذلان الزمان

ما ضرّنا أن نعبر الدنيا كأنا توأمان؟ (402)

ويبدو عدم الاطمئنان إلى الزمن واضحاً في قصيدة «من وحي اللقاء الأخير» ففيها يؤثر الشاعر أن يعيش مع من يحب في هناء وسعادة، لكن الزمن لا يسمح بذلك، بل يغرقهما في البؤس والدموع:-

قد كنت أؤثر أن نحيا على ثقةٍ

لا أن يعيش علـى الآلام قلبانـــا

لكنما الدهر- والأيام- ذو صلفٍ

يأبى علينا صفاء العيش مذ كانا

أبى الزمان الذي ما زال يلهبنا
بؤساً ، ويمطرنا دمعاً وأشجانا
أبى الزمـــان علينـــا أن نواكبه
وأن نخلّد في الآفاق ذِكْرانا (ص102)

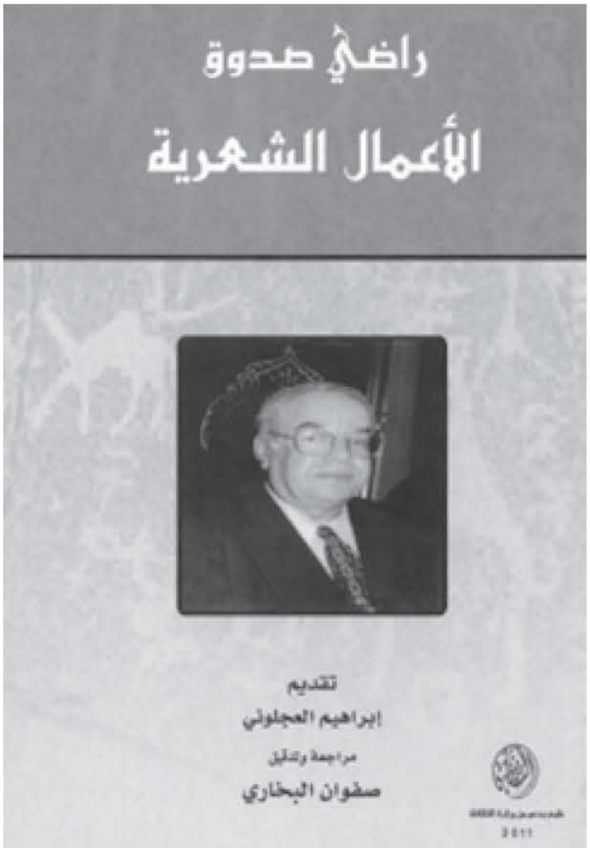
فالزمن لا يترك العشاق وشأنهم بل يعكّر صفوهم ويفرّق شملهم، وهذه النظرة ليست غريبةً على الشعر العربي وبخاصةٍ على المحبّين من الشعراء؛ فهم يحسون بأنهم ضحية للزمن، ويظهرونه بأنه عدو غاشم؛ فلا عجب أن يتردد في الأبيات السابقة صدى ابن زيدون وهو يلوم الزمن على موقفه من حبه ولادة ابنة الخليفة المستكفي، وهو يئن:

ان الزمان الذي ما زال يضحكنا أُنساً بقربكم قد عاد يبكينا.

وفي قصيدة «سدى» ينعي الشاعر حبّه في خضم الزمان؛ فكلّ ما كان بينهما قد تلاشى؛ لم يعد ينقذ حبّهما أحاديث الهوى، ورافق هذا التلاشي الإحساس بالضياع، وفقدان المستقبل. وتجسّد بانسياب الأفعال الماضية، وتلاحقها، وتكرار الفعل «ضاع». نقرأ:

سُدىً.. لا تقل لي: أحبك
مات افترار الغرام
وجف العبير،
وتاه الغد الواحد المرتجى
وضاع الزمان
وضاع المصير. (ص194)

لقد جاءت قصائد الحب في الأعمال الشعرية لراضي صُدوق غنائيةً، مألوفة اللفظ، رقيقة المعاني، مفعمةً بالعذوبة والعاطفة الإنسانية، متنوعةً في موسيقاها، فهي حيناً تعتمد بحر الشعر العمودي وحيناً وزن التفعيلة، إنها قصائد تصلح



للغناء. هنا يحضرنا ما ذكره الشاعر راضي صُدوق (الملحق الثقافي لجريدة الدستور،30 تموز 2010) قبل رحيله عن القصيدة التي يغنيها كاظم الساهر «أنا وليلى» ومطلعها:

ماتت بمحراب عينيك ابتهالاتي
واستسلمت لرياح اليأس راياتي

إنها «سرقةٌ ذكية، خبيثةٌ، ملعونة» لقصيدته «الرسالة الثالثة» المنشورة في ديوانه «كان لي قلب» الصادر في بيروت عام 1962، ومطلعها:

لا تســـأليني عن ســر انفعالاتي
فقد ذبلت يا روح في أولى رسالاتي

نحن نستبعد أن يكون القائل قد سطا على قصيدة شاعرنا وربما تأثّر بأجوائها وموسيقاها فحسب، لكن في ذلك دلالةً واضحةً على غنائية قصائد الحب في شعر راضي صدوق وغناها.

ثانياً: الوطن

راضي صُدوق شاعر من شعراء المأساة الفلسطينية ـ كما يقدّم نفسه ـ في قصيدة «دم الفداء» التي ألقاها بين يدي الملك فيصل. وهي قصيدةٌ كلاسيكيةٌ تتميّز بقوتها الخطابيّة، وألفاظها القديمة التي تحتاج إلى الاستعانة بالمعجم اللغوي. يقول:

غنيت مأساتي وعشت مشرداً
رمـــزاً لشعب لم يزل يتألـــمُ
تذروه سافيةٌ، وتسفعه لظـــى
ويقيه لفح الزمهرير مخيـــمُ
شاخت مواجعه وطال ضياعه
والدرب مجهول النهاية مظلم (ص297)

يتبنى الشاعر مأساة فلسطين في قصائده الوطنية من خلال فضح أعداء وطنه، وتصوير عذابات أهله، وبعث الأمل في النفوس بالتحرّر والعودة. ولا ينسى أن يدين موقف العرب من قضيته بل ومساهمة بعضهم في مأساتها. وفي ثنايا كثيرٍ من هذه القصائد تتردد أسماء المدن الفلسطينية، وفي مقدمتها: طولكرم والقدس ويافا.

في قصيدة «على أسوار بابل العصر» يبعث الشاعر ما ورد عن أعدائه في الكتب الدينية والتاريخية ليبين أن قومه لا يستحقون ما جرى لهم؛ فهم يمتازون بفضائل الأعمال، وخير الصفات:-

نحن منفيون، يا أرض، أتينا من قباب الله في القدس القديمة..
ليس في أعيننا رجسٌ، وما في أرضنا روحٌ زنيمة
مثلما كان بنو يعقوب
غرقى في وحول العار، في ليل الخطيئة
ما أقمنا هيكلاً للفسق، لم نرجم بريئة
ما قتلنا الله، لم نعبد عجولا ذهبية
لم نُصعد للشياطين ضحية (ص137)

نلاحظ في هذه الأبيات توارد مفرداتٍ دينيةٍ تعكس الصفات السيئة لبني إسرائيل كالرجس، والخطيئة، والفسق، وتشير إلى أحداثٍ تاريخيةٍ ودينية تتصل بهم مثل: بناء الهيكل، عبادة العجل. لعل تراكم هذه المفردات، والأحداث، وتكرار أدوات النفي: ليس، ما، لم، أغرق النص في المباشرة.

وفي قصيدة «لا تصلبوه» يوجّه الشاعر دعوته إلى الغرب كي يدينوا اليهود لصلبهم المسيح، وينتقد الدعوة إلى تبرئتهم من دمه:-

لا تصلبوا المسيح من جديدْ
دعوا دماءه على اليهودْ
دعوا على أبنائهم خطيئة الدماء
تمور في عروقهم، وتشعل الندم
دعوا المسيح لليهوديحفرون جبهته
يتوجون بالقتاد هامته
دماؤه تسيل في مسالك الألم

تبارك التراب، في « يبوس »

وتبعث الحياة في محاجر العدم

لا تصلبوه من جديد

فأنتم « حماته » وأهله..ومرتجاه

من أجلكم قضى..وأسلم الحياة (ص191)

وإذا كان المسيح قد تحمل عذابات الإنسان فإنّ الشاعر يصوّر الطفل الفلسطيني، الذي ولدته أمه على نهر الأردن في منطقة الشريعة بعد نكسه 1967 مسيحاً يحمل البشارة في الخلاص من العدو. يقول عن تلك المرأة وطفلها من قصيدة «يسوع يولد عند الشريعة»:

غريبةٌ وطفلها غريب

ما من هويةٍ ولا إشارة

كأنه يسوع

يولد في مغارة

يعرفها الكهان والأحبار

في فمه البشارة (ص235)

وفي قصيدة «لعنة على الشعارات الكاذبة»، وبموسيقىً عاليةٍ يلوذ الشاعر بالماضي المضيء؛ ليبعث الهمم في الأحرار، ويشعل الغضب في الناس كي يزيلوا الظلم الجاثم على الصدور، ويعود الوطن إلى أهله. ويتكرر الحرف «لعل» في افتتاح الأبيات ليؤكد الرغبة في التحرر، وإن كان صعب التحقق. نقرأ:

تفجَّرْ يا دم التاريخ، صبَّ الموت واللهبا

وزلزل صخرة الأقدار

لعلك تبعث الأحرار

لعلك تخصّب الأرحام، تنجب من حشايا الموت أسطورة

لعلك، يا دم التاريخ، تشعل شعبنا غضبا

لعلك تصنع العجبا

لعل..عسى..تعود الدار!(ص173)

وفي قصيدة «من قلب النار» يظهر إيمان الشاعر بحتمية أن تتغير الحال، وأن الكأس التي تجرعها سيتجرعها أعداؤه:

ستظل الكاسات تدور

ويظل الزمن المطعون يدور

بيتي قد يصبح بيتك

موتي ..لا بد.. غداً يصنع موتك (ص230)

يمكن الإشارة هنا إلى أنّ استخدام واو المد في البيتين الأولين، والمزاوجة بين ضمير المتكلم وكاف المخاطب يتناسبان وحركة الزمن، يؤكدان التغير في الواقع.

وفي قصيدة «الفلسطيني التائه» يحسّ الشاعر بالغربة والتيه وسط قومه العرب من جراء ما تعرّض له من قمعٍ مع أنّه مندغم في همّهم.

يا للويل!

أنا منفيٌّ بين الأهل

لا أملك حتى كلماتي

أضحك إذ يضحك أهلي

أبكي إذ يبكي أهلي

أمنحهم حتى صلواتي

ماذا يصنع مهزومٌ.. منفيٌّ.. مقتول؟»(ص246)

في هذه المقطوعة نلاحظ أن أسلوب الانفعال: «يا للويل!» والاستفهام «ماذا يصنع..؟» وصور الطباق: أضحك. أبكي تساهم كلّها في تضخيم الإحساس بالمرارة من جحود العرب وقمعهم للشاعر.

ويتفجر مثل هذا الإحساس في قصيدة: «عربي في روما» إذ يشكو الشاعر موقف إخوانه العرب إلى مدينة روما التي جاء إليها زائراً، ولا يجد سبباً لموقفهم فهم يسيئون إليه بينما هو يحتضنهم ويحسن إليهم:

أنا من قُتلت بخنجرٍ من صاحبي

ولثمتــه بمحبــةٍ وحنـــان

واتيت مغترباً إليكِ، فهل تُرى

ألقى الذي لاقيت من إخواني؟ (ص565)

تتردد في شعر الشاعر أصداء المدن الفلسطينية، وبخاصة طولكرم والقدس ويافا. ويورد في مجموعته النثرية خاطرةً عن طولكرم تلك المدينة التي ولد فيها الشاعر عام 1936 تحت عنوان «المدينة الصامتة» يتذكر فيها المروج الخضراء، والطيور، والفلاحين وهم يذهبون إلى حقولهم ومزارعهم التي تحيط بها أسلاك العدو الشائكة:-

والعصافير الغريرة تزقزق، حالمةً، سعيدة

أما الحمائم البيض في بيت جدتي، فأنها تنقر الحب

بينما يدلج الفلاحون إلى مزارعهم، وفي أيديهم الفؤوس

العقفاء

وهناك،حيث الأسلاك الشائكة

الأسلاك التي تشطر السهل الفلسطيني اليانع إلى

شطرين (ص477)

وفي قصيدة «إلى طولكرم» يظهر الشاعر سخطه على العدو الذي احتل مسقط رأسه، ويتوعده في نغمةٍ خطابيةٍ ومبالغاتٍ انفعالية بالويل والهزيمة:

أفيقي على الدهر..يا طولكرم

أطلي على الكون..لا ترهبي

فإن ســلبوك ثراك الخصيب

وأخنوا على سهلك المعشِبِ

....

فإنا سنلفظهم كالنواة وليس لهم، بعد، من مهرب! (ص364 ـ 365)

أما في قصيدة « هزيمة النصر» فيزاوج الشاعر بين متناقضين: الهزيمة والنصر، فالقدس على الرغم من تدمير مساجدها وقبابها عام 1967 لم تنهزم بل إنّها قد انتصرت على مدمّريها:-

يـــا قــدسُ.. طاهرة الدماء

أكـــاد أغــرق في دمايــا

قصفــوا المــآذن والقبــاب

وأســمعوا الدنيــا الحكايا

النصـــر؟ تلك هــزيمـــة

سنظل نرجمهم منايا (ص308 ـ 309)

ولكن هذا الصمت يتحول إلى فعلٍ في قصيدة «سلاماً لأرض السلام» تلك القصيدة التي تتبنى بناءً تمثيلياً على عدة أصواتٍ شعرية، فنسمع صوتاً يستحضر تاريخ مدينة القدس، وأهميتها الدينية من خلال ذكر الصخرة، وقصة المعراج، وقيامة السيد المسيح. يقول الصوت الشعري:

يا صخرة المعراج قادمون... قادمون

فكحلي بالنور مقلة البراق

قيامة المسيح قادمون..قادمون

فانتظري بشائر الإشراق

الحب والسلام في ركابنا

فاقرئي السلام (ص370)

وفي قصيدة «أرض القداسات» وهي قصيدةٌ كلاسيكية الوزن، ملتهبة العاطفة يجدد الشاعر الأمل فيها بتحرير القدس بعد ظهور العمل الفدائي، ويبرز هذا الأمل بتضمين شطر بيت من الشعر للأمير الشاعر عبدالله الفيصل:

الفجر في أعماقنا قد صحا

وسوف نجتاح الدجى بالضياء

إن الفدائيين قد أقبلوا

«فاستبشري بعد النوى باللقاء»

من يزرع الموت على أرضنا

لا بد يجني من ثرانا الفناء (ص395 ـ 396)

أما يافا فيرد ذكراها في قصيدة «البراكين أفاقت» وهي تقترب من القصائد الكلاسيكية للشاعر عبد الكريم الكرمي أبي سلمى، وقد نظمها الشاعر صدىً لقصيدة أبي سلمى وعنوانها «الدم العربي المطلول» ومطلعها:

كلما قلت: أطل الفجر غاباً

أتُرى تغدو فلسطين سرابا

نقرأ من قصيدة « البراكين أفاقت»:

ان دعت «يافا» إلى الموت نكن

كلنا يا صاح، للموت الجوابا

نحن في كل ظلام مشعلٌ

يهتك الليل ويجتاح السحابا

من خيام الذل فجرّنا المنى

وأحلناها رحيقاً وشرابا (ص310)

وفي قصيدة «أحزان الشاعر الغريب» يلخص الشاعر مأساته؛ فما هو إلاّ إنسانٌ ضاع وطنه، وجر عليه ذلك أن يعيش غريباً في قلق دائم يذكرنا بالمتنبي:

طويت عمرك في سهدٍ وفي أرق

وكنت تجهل قبل الغربة الأرقا

من أنت غير غريبٍ ضاع موطنه

وديس في زحمة الأقدام وانسحقا!

الأرض تنكر في عينيك لونهما

إن الغريب سرابٌ حيثما ائتلقا (ص529 ـ 530)

هكذا رأينا أنّ القصائد الوطنية للشاعر راضي صُدوق تعتمد في معظمها الوزن التقليدي، وتتجلى فيها الألفاظ الجزلة، وأحياناً القديمة، وهي بصورةٍ عامة تساير الشعر الفلسطيني الذي ساد خمسينيات القرن الماضي، وبخاصةٍ لدى الشاعر عبد الكريم الكرمي أبي سلمى.

وفي النهاية يمكن القول إنّ الحديث عن ثنائية الحب والوطن في أعمال الشاعر راضي صُدوق تكشف لنا أنه كان من الشعراء الذين أثروا الشعر الوجداني والوطني، وكان علامةً مهمةً في مسيرة الشعر العربي في الأردن وفلسطين.

---

* راضي صُدوق، الأعمال الشعرية؛ تقديم إبراهيم العجلوني؛ مراجعة صفوان البخاري، عمان: وزارة الثقافة، 2011، يقع في 586 صفحة من القطع الكبير.

حسب الشيخ جعفر: الشعر بين الغربة والعزلة

ماجد الســـامرائي

بعد صمت دام سنوات عدّة يُطل الشاعر حسب الشيخ جعفر علينا بعملين شعريين في وقت واحد، وهما: «تواطؤاً مع الزرقة» و«أنا أقرأ البرق احتطابا» ممثلاً بهما/ ومن خلالهما استمراره الشعري ضمن نمطين من الكتابة يبدو أنهما لازماه، وتلازم معهما تعبيراً منذ نحو ربع قرن أصدر في خلاله من الأعمال ما يؤكد هذا المسار الذي نجده كمن يعمل على «تعميقه» شعرياً، سواء بالتواصل معه «نمطاً»، أو من خلال التنويع فيه «قولاً».

وإذا كان للشاعر، هنا، تاريخه الشعري الذي يؤكد عملاه الأخيران تواصله معه والإضافة إليه، فإن هذا التواصل يدعو الى مراجعة هذا التاريخ في الأهم من مفاصله، فذلك وحده هو ما يجعل هذا التاريخ الشعري واضحاً، منجزاً وتطورات ـ وهو ما تحاول هذه المقالة أن تمضي فيه.

لايمكن النظر في شعر الشاعر حسب الشيخ جعفر بمعزل عن مرحلته الشعرية، أو وضعه بعيداً عنها. فإذا كان قد أدرك «جيل الستينيات»، يوم كان هذا الجيل في ذروة صخبه، بعد عودته من موسكو العام 1967، فإن ما عاد يحمله من هناك هو عمله الشعري الأول «نخلة الله» الذي سيصدر من بعد تلك العودة، وقد كان فيه، كما ظل من بعده، بعيداً عن تلك «التجاذبات النقدية» التي اتخذت عند غير شاعر من هذا الجيل «أبعاداً شعرية» طموحة كانت تحاول «التأسيس» لحداثة أخرى غير التي أسس لها «جيل الرواد»، والتي كان حسب أقرب إليها في شعره الأول، وفي ديوانه الأول.

غير أنه إذ عمد إلى أن يتطور، ويغاير ذلك النمط، محققاً إليه «الإضافة»، وليس الإنسحاب منه، كان أن أخذ طريقه إلى ذلك من خلال القصيدة، وليس عبر «الصخب النقدي» الذي بلغ عند البعض من جيله حدّ الطغيان على المنجز الشعري: وعداً بالتحقيق، لا انطلاقاً من المتحقق. فهو ـ كما سنرى ـ أراد أن يكون لحراكه ضمن هذه «الموجة» مداه الذاتي، وأن تتقدم به فيتقدم بها/ ومن خلالها. وكما يبدو من تحولاته فإنه كان يريد أن يكون له «صوته الشعري» الذي يحدد سمات «مشروعه» وخصائصه. وقد أخذ دربه نحو «التوحد» مع رؤىً ومفهومات شعرية كان يريد لقصيدته أن تكون بها/ ومن خلالها. وهكذا كان الانتقال: من قصيدة الرؤية/ الرؤيا بطابعها الغنائي، إلى قصيدة الرؤية/ التأمل، التي سيبلغ بها حدود التخييل (في ما سيعتمد لها من شكل شعري ينحصر في نطاق «القصيدة المدوّرة»...)، ومن بعد سنجده يعتمد ما يمكن الاصطلاح عليه بـ«قصيدة الأفكار الرؤيوية»، وهي ما يتمثل، أكثر ما يتمثل، في شعره الأخير، وفي مستويات متعددة.. فكانت قصيدته التي أخذ نفسه معها بأطياف من الرؤى، والمفهومات، والتصورات، والتمثلات والتمثيلات التي تحركها الأفكار والرؤى، جامعاً فيها بين نظرات قد تكون متقاطعةً ظاهراً (الحكمة.. التصوّف.. المواقف والرؤى الوجودية.. الأفكار التي قد تبلغ معه/ أو يبلغ معها حدود التجريد).. مع ملاحظة تنامي البعد البلاغي في تعبيره الشعري.

إلا أنه في هذه التحولات، التي تمت في مدى سنوات تقرب من نصف قرن، لم يتجرّد، شعرياً، من ذاتيته. فبقدر ما كان يهمّه أن يعبّر عن «وجوده المستقل» فيما اتخذ من مسار شعري، كانت له رؤيته لهذا الاستقلال. فإن كانت بداياته غنائيةً رومانسية، فإنه سيظل متعلّقاً بظله الرومانسي هذا وهو «يتأمل» الأشياء، والحيوات، والمواقف.. ونجد هذه

باحث عراقي.

الرومانسية تلاحقه وهو يكتب ما يمكن أن نسميه بـ«النمط الاستطرادي»، حتى وإن كانت «الأفكار» فيه هي «النموذج». فقد جعل لـ«الفكرة» إيقاعها، كما حافظ على وقعها الذاتي.

من زاوية أخرى للنظر: إذا كان عمله الشعري الأول «نخلة الله» قد سادته نبرة انتماء إلى القصيدة السيّابية (نمط التعبير، وعناصر البناء الشعري، على وجه التحديد) في الجمع بين «الحالة الذاتية» و«الموروث البيئي - شأنه، في هذا، شأن شعراء جيله الستيني - فإنه سيعمل على «تخطي» ذلك التأثير الذي داخَلَ نسيجه الشعري، من خلال ديوانه الثاني «الطائر الخشبي» (1972)، ومن بعده «زيارة السيدة السومرية» (1974)، باعتماد «القصيدة المدوّرة»، مع محاولة لتطوير رؤيته للعالم، توافقاً مع تطوير «أدواته التعبيرية» فيها. وقد حرص في قصائد هذين الديوانين على انضاج تجربته، وتطوير إحساسه بالأشياء.. فلم يعد ما يتبدى من عمق لقصيدته، في منحاها هذا، هو التشاكل الرؤوي للغة مع المكان، (كما كان في «نخلة الله»..) بل أصبح انشغاله الشعري يتجه صوب أفكار ورؤىً مختلفة، ومتغايرة.. ولم تعد «الحقائق المكانية» وحدها ما يشغله، بل أصبحت هناك معطيات تلك الحقائق متبدية في صورة كشوفات تتعدد صور المرئي فيها وتتداخل بين ما هو «واقعي» بما يحمل من تعيّنات، و«رؤوي» بكل ما له من ضروب الرؤيا.. وستكون قصيدته هذه أقرب إلى «التركيب» منها إلى «التشكيل» و«التأليف» - اللذين هما من سمات شعره الأول.

شاعر له حداثته:

غير أن الشاعر الذي سيشاطر نفسه، أكثر من مشاطرة الآخرين، في إرساء معالم «تجربة حداثية» لها غرارها الخاص، بعيداً عن التماثل. وسينعطف مع ثمانينيات القرن العشرين إلى نمط آخر من الكتابة الشعرية، إن كان عمله الشعري الأول فيها ديوانه «أعمدة سمرقند»، الذي قدّم فيه نمطاً شعرياً يجمع بين «ابتكار الصورة»، أو محاولة ذلك، واعتماد اللغة التي تميل إلى «التخصيص» و«التعيين»، فإن تواصله مع هذا النمط (الذي ستتواصل تطويراته له) كان له أن دخل بما يكتب في نمطية مهما حاول التنويع عليها اجتذبته إلى النمطية والتكرار، لتفتقد قصيدته ما يسمى بـ«عنصر المفاجأة». وقد أغرق، «فيما كتب في سياقات هذا النمط، بتفاصيل تداخلت زوايا النظر من خلالها إلى الأشياء. فلم يقدم «النمط المتعارض» مع نمط قصيدة جيله الستيني - أو لنقل: القصيدة الحديثة كما «تطورت» (وإن كانت تطورات مخفقة في معظمها!)، وإنما تعارض، هو نفسه، مع قصيدته في طوريها السابقين.. فضلاً عن أنه، في نمطه الجديد هذا، لم يطوّر مشروعه الشعري - الذي كان ينتظر التطوير في أكثر من ناحية.. وحلت، في نمطه هذا، صيغة التناظر بين الذات والعالم، كما أن لغته الشعرية تحولت فيه، في حالات عديدة، إلى لغة استنطاق ذهني، وأضحت «بلاغة القول» هي ما يسودُ «لغة التعبير» عنده. إلى جانب هذا، نجد في «نصوصه» هذه ما يمكن تعيينه اصطلاحاً بـ«العوالم المتراسلة»، وإن في حدود علاقة الذات بالفكرة.. حتى ليمكن القول بأن هذا النمط أعاق تطوره الشعري، واستهلك لغته.. وأن ما أصبح قائماً فيما يكتب هو «المضامين»، وإن كان بعضها، كما يبدو، ذا طبيعة حلمية. فهو لم يضع فيه/ ومن خلاله أسساً جديدة، أو مغايرة، للقول الشعري (كما فعل في «الطائر الخشبي» و«زيارة السيدة السومرية»..) بما يمكن أن يُعيّن العلاقة/ أو يَعقد الصلة بين «الوعي الشعري» في إطاره التجديدي الذي وجد نفسه يحقق فيه إضافة قائمة - على حد اعتقاده - و«وعي الشاعر بالعالم».. بل ظل هذا «الوعي»، بطرفيه، في حدود «تمثيلاته» أكثر منه في نطاق «مرئياته». كما أن اللغة، لغته الشعرية، أصبحت «أداة نقل» للأفكار، وغالباً ما نجدها تأخذ نفسها، أو يأخذها الشاعر، بدواعٍ ومتطلبات بلاغية، ليس غير، بما يقترب به من «أسلوب النظم»، وإن حاول تلوين القول بمرئيات شعوره الاغترابي الذي كتب عنه في طوره الأول، يوم كان يعيش في موسكو، يقول:

- «أغوصُ في توحّدي

أبحث في تشردي

عن نخلةٍ ومسجدٍ قديمٍ

يأوي إليه مثلما العصفور

وجهيَ الضائعَ اليتيمْ..»

ليكتب الآن:

«هَرَمتُ، كالفقهاء، أكتابِ وقاراً

وأطلتُ لحيتيَ احمراراً

وسكرتُ، والصبيانُ تضحكُ: يا خَزَعْبَلُ..»

«كالطاس في طَرَقاتها والترقى للدينة

ويدي تدقّ وتنقرُ

وأنا الصدى المتقهقرُ..»

إن السؤال الذي يُثار هنا هو: هل أن هذا النمط، بشقيه (الثلاثيات، والقصائد الأقرب إلى التدوين) هو كل ما أضحى أمام الشاعر من ممكنات شعرية؟

قد يكون الشاعر في هذا المنحى الذي اتخذ وقع «موقع الضحية» لاختياره الذي ربما أغرته منه مسألة «التوالد اللغوي» الذي يحققه/ ويُغري به مثل هذا النمط من القول القائم على الإدراك، كم هو نتاج الادراك كمادة عقلية، وإن حاول تحويل المادة المدركة إلى علاقة ذاتية مع اللغة، أو ما هو قريبٌ منها. وهنا ما قد يتحقق عنده، في البعض مما كتب، من «شعرية القول»، وإن أدخلته هذه «الشعرية» في تراكيب الصيغ اللغوية (ولكن ليس دخول «أدونيس» الذي يبلغ باللفظ نطاق الغموض التام). إنه يدخل بصياغاته اللغوية حالة الوضوح كمن يسعى لإبلاغ فكرة.. لا يرمي إلى «بناء عالم» بقدر ما يهدف إلى «إبلاغ فكرة». ونجد هذه الفكرة تتجسد من خلال تعدد الأصوات التي يعتمدها الشاعر بقصد المكاثرة. والتي هي وسيلة تكرار إبلاغ وتشديد تأكيد.

والسؤال هنا هو: ماذا أراد الشاعر من خلال هذا كله؟ هل أراد تأكيد غنى الذات. ذاته؟ أم إشاعة تعدد رؤاه؟ أم الذهاب مذهب القول بأن للحياة مضامينها المتعددة، وما علينا إلا الاكتشاف؟



وإذا كان هذا كله قد شغله في مستوى «المضامين»، فما الذي يشغله في مستوى «الفن الشعري»، وقد أخذ خصوصه، بهذا «الشكل المتكرر» وسيلة للتعبير؟ هل عاد بنصّه هذا إلى «الصنعة الشعرية» التي أتاحت له تركيب النص وفاقاً لـ«أنساق فكرية»؟ ثم، لماذا تتقدم لغة التعبير، عنده لتناظر «مكونات القول» فيكون لها الحضور الأكبر؟ هل أراد، من خلال نصّه هذا، التأكيد أن الأمر أمر «بداهة» في القول، وإن اللغة إنما تتقدم بمحمولاتها، وهي محمولات تتخذ/ أو تأتي في صيغتين: تصريحية، ومجازية.. وهي في الحالتين: لغة تُصرّح بمعانٍ قريبة، أو تكتفي بالإشارة. وهو ما يشكل «حالة ألفة» مع اللغة في مبناها/ أبعاد تكوينها من قبل الشاعر؟

عوالم متغيرة وأخرى متبدلة،

يمكن أن نلاحظ في هذا السياق أن العوالم الشعرية لقصيدته قد تغيرت، وإن لم تكن كلياً، أو جذرياً: فمن عوالم

مكانية محمولة على الزمن (في «نخلة الله»..) إلى عوالم متصوَّرة، أو على ارتباط بالذاكرة مع اضفاء العنصر التخييلي قويّ الحضور (كما في «الطائر الخشبي» و«زيارة السيدة السومرية»..) إلى رؤى مرتهنة الحضور بعوالم متعددة (عالم اللغة، والعالم المتخيل من خلال شيء، أو فكرة، أو حركة)، فضلاً عما لها، في جانب البناء الفني، من تتابع خطي ألغى، أو أضعف إلى حدٍ كبير، العنصر الدرامي فيها. إلا أنه، مع هذا، بقي يضع شعره بين حدّين: حدّ الذات ـ الواقع.. وحدّ الانفلات من كل وجود متعيّن ـ وإن بالعودة به إلى الوجود في أفقه الأسطوري المتخيَّل، إن لم يكن انحداراً منه.

ولكن، ونحن نكتب هذا انطلاقاً من أعماله الأخيرة، هل يمكن أن نعدّ هذا «الشكل الأخير»، بكل ما له من طبيعة فنية، هو المنتهى لتجربته الشعرية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فماذا قدّمت/ وتقدّم هذه التجربة في المستويين: الشعري (فيما يتعلّق بتجربة الشاعر بوجه شخصي)، والشعري في مستوى التجربة الحاضرة للقصيدة الجديدة، والشعر الجديد؟

يمكن القول إن قصيدته هذه تصوغ أداءها التعبيري الخاص بها، والمميّز لها في مستويين:

ـ القصيدة في «استرسالها التدويني» هكذا أسميه تمييزاً لها، وليس انتقاصاً من فنيتها ـ كما في قصيدة «الساحر» من ديوانه «توطؤاً مع الزرقة»، وفيها يتخذ منحىً تسجيلياً ـ تصويرياً:

ـ«هي درّاجةٌ / لم تزل عند منعطف الدرب مرميّة/ متصدعة، خرِبة/ في الغدوّ من البيت أو في الرواح إليه.

تلوح كما هي/ للشمس أو للمطر/ في انطراحتها التّربة .

تتحاشى الخطى القرب منها / وتُهمل عاطلة،/ متآكلة/ فلقد تتوارى في الصباح (الحفر)...»

ويتواصل «السرد» على هذا النحو، إلى أن يصل الى القول:

ـ «مرّةً مرَّ، فيما بدا لي،/ الصبي المعابث، فاستوقفني،/ فخضخضها/ واستوى فوقها/

طائراً بالإطارين، بالمقودين/ باليدين/ بالبقية من جَرَسٍ صادحٍ/ في أزقتها السالفة!»

أو كما في قصيدة «الغجرية» من الديوان ذاته:

ـ«أُساهر المطر/ أيقظ يدي الحجرا/ (لعلّ في الحرف أعواناً على السهر)/ لفّت عباءتها الخرقاء، وابتدرت/ (سقْط اللوى) تستحثّ الريح والشجرا/ ولم تنسَ خُفّاً وفنجاناً ومبذلةً/ وحفنة من قروش تحت أيدينا/ فقلت ما قال، يوماً، بعض أخوتنا:/ أضحى التجافي اعتياضاً من تصافينا.. وقلت: (الأخير.. فالدنيا تمدّ يداً/ في الحالتين.. أفراخاً أو سراطينا..)/ يا ساهراً حرِدا/ أيقظ فمي الغَرِدا/ لعلّ في الحرف تحناناً إلى الطلل.»

ـ أو كما في «ثلاثياته» التي انبنى منها ديوانه الآخر: «أنا أقرأ البرق احتطابا»، حيث تنبني «القصيدة» هنا على «ثلاثيات» (نظير الرباعيات)، تبدو كل ثلاثية منها مكتفية بذاتها تعبيراً عن الفكرة المقوِّمة لها:

ـ«ما للفتاة وما ليا/ تُبدي الستائر من عجائبها وتُخفي/ وأنا أقصّ حباليا؟»

ـ «لم أدرِ من أيّ الثقوب/ يتسلل الحكماء كالحمقى إليا/ بيض اللحى، حُمْرَ القلانس

والجيوب..»

ـ«أنا كالبقية من أنائي/ تلقى، هناك، وتغبشُ../ الريح كالقطط الهزيلة تنبشُ.»

ـ«قُلْ أي شيء يا ربيع/ الطرق موحلة إلى قلبي، وفي الطرق الصبايا/ يُسرِعْنَ بالخبز

الدفيء، وبالصقيع..»

ـ«أشعلتُ أقلامي سجائرَ بعدما/ لم يبقَ من عُقْبٍ لديّا/ فإليَّ، يا صحفي، إليّا..»

الغربة واغتراب الذات:

هنا لا بدّ من الإشارة إلى عاملٍ مهم صاحَبَ شعره في طوره هذا، وإن كان مصاحباً له منذ البدّاية، إلا أننا نجده هنا يتعمّق أكثر. فقد كتب ما كتب تحت ضغط الشعور بالغربة، وإن كان حصاد الغربة، على امتداد مسيرته الشعرية، وفيراً. إلا أنه يبدو في شعره الأخير هذا كمن ينظر إلى هذه الغربة بعين الداخل أكثر من النظر إليها بعين الخارج، فإذا هو في ما يقول أقرب إلى التعبير عن «اغتراب الذات» ـ التي غاب عنصر الصراع من أفق التعبير عنها. ويمكن حصر توجهاته، في طور قصيدته هذه، في خطوطٍ أساسيةٍ انتهج السير عليها في مساره الشعري:

فهناك إطلالات العزلة، وتداعيات الذاكرة، واقعةً وصورة، والرؤى الأقرب إلى التوهم. فهو لاينطلق من العزلة إلا ليذهب إليها.

وهناك المشاهد والحالات التي تبدو كما لو أنها اجتزاءٌ من سياق، وليست سياقاً متكامل التفاصيل.. يعتمد فيها تداعي المفردات اللغوية وتكاثف الصور.

إلى جانب هذا لا يبدو، فيما يكتب، منشغلاً بشيء اسمه «هاجس البحث»، قدر استجابته لهاجس «التدوين التصويري».. لتحل الذاكرة، وتداعياتها ـ حتى اللغوية منها ـ والانطباع الذاتي محل الرؤيا. كما أن للمفردة اللغوية عنده «ذاكرتها»، بما يعني انحداراتها من «مواردها الأولى»، سواء «البيئية» منها، المتصلة بحياته البدئية، أو ما كان له، ثقافياً، من «مدارات التكوين».

ولعل ما أسميناه بـ«الفيض البلاغي» في شعره الأخير، وقد جمع فيه بين التصوير والتعبير، ما يقترب به من بنية الخيال الكلاسيكي، وذلك بالتزامه حدود التعبير الواضح، والمحدد بتجسيد الفكرة، وبالتماسك اللفظي.. وحين يخوض في التفاصيل، كما رأينا في النموذجين المتقدمين (الساحر، والغجرية) فإنه، كما يبدو، يعمد الى ذلك لبلورة «المضمون» وتحقيق البعد الفني للقصيدة.. بخلافه في«الثلاثيات» التي تأتي مكتفية بذاتها تعبيراً عن الفكرة المعتمدة.. فضلاً عما يبدو فيها من تحكّم بحساسيته الشعرية تجاه الأشياء واللغة، فهو يأخذ الجوهر، ويُعنى بالجوهر، لا بالتفاصيل التي نجده يُعنى بها في القصائد. فتقنية التعبير الشعري تقوم هنا على بنيتين، هما: بنية المعنى، وبنية التعبير عن هذا المعنى.. وبينهما ما يُدعى نقدياً بـ«وضوح الإبلاغ». ويبدو أن هذه الصيغة التي اتبعها في بناء «ثلاثياته» أغرته كثافة تعبيرها، وزخم الفكرة فيها، إلى جانب «روح القصّ» إلى تحقيق التداخل فيها تعبيراً، وقد يكون وجد نفسه يحقق «شعرية القول» بها/ ومن خلالها.. فأضحت «الخط العام» لمعظم ما كتب في السنوات الأخيرة.

إلا أن طبيعة «ترتيب القول» تجعل من قصائده قصائد سردية المبنى، معقودة التواصل بين «الصورة اللفظية» وتمثيلاتها، بما يتيح لما هو خيالي، أو تخييلي الصورة والتصور، أن ينفذ إلى المبنى الشعري للقصيدة ـ التي تقوم في نموذجه هذا على ثلاثة عناصر، هي: اختيار الموضوع (وقد يكون فكرة، أو هاجساً ذاتياً، أو مشهداً صُوَرِيّ الرؤية والأبعاد)، واللغة التي تصطفي مفرداتها، وطريقة العرض التي يقدمها بها (أو أسلوب البناء الشعري).

إن حسب الشيخ جعفر شاعرٌ غنائيٌ في أطواره الشعرية كافة. فإن كانت غنائيةً وجدانية، رومانسية التكوين في قصائد طوره الأول، فإنها في طوره الشعري الثاني أصبحت غنائيةً تستمد عناصرها من «أطياف» قد تبدو، للوهلة الأولى، بعيدة. أما في طوره الثالث، الذي نحن بصدده الآن، فهي غنائيةٌ قائمة على الادراك في بُعديه الإحساسي والذهني.. فهذا الإدراك أصبح الموجّه الفاعل لحساسيته الشعرية. وقد أغرته الحكاية، بنيةً وطبيعة تكوين، في الحالتين، فتغلبت الروح السردية على عمله الشعري.

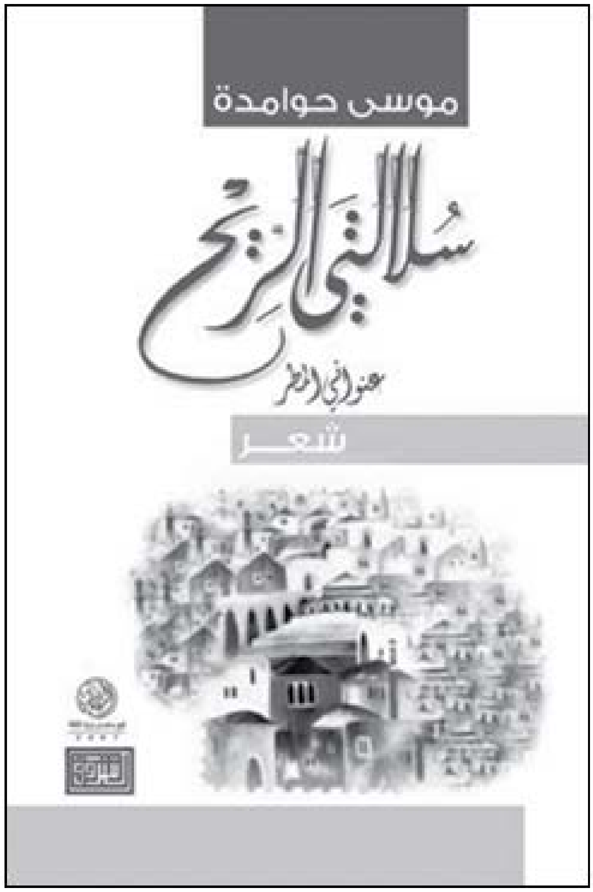
بنى الدراما النصية وشعرية التصوير والحلم

في «سلالتي الريح.. عنواني المطر» لموسى حوامدة

شاكر مجيد سيفو

يشتغل الشاعر موسى حوامدة في مجموعته الشعرية الموسومة: «سلالتي الريح.. عنواني المطر» على تحشيد المعاني في الجوهر اللغوي للمفردة ابتداءً من العنونة وحتى متون النصوص التي تتراكم فيها الدلالات في تمظهر تبئيرها، وتوالد صورها المحتشدة والمحتدمة، إذ تتناوب الآفاق الصورية والبصرية للغة النص في قوة تشكلها واجتراحها، لا بل حتى في التفكر الحالم بها - وبقوة الكلام الشعري الذي يؤول إلى خطاب ينزع نحو التماهي الشديد مع الكائنات والأشياء والطبيعة وفضاءات التحليق باللغة، إلى عوالم سرانيّة يكشف عن رموزها الشاعر في صلته الشعرية بالذهاب نحو تشعير العالم، والعناصر الحياتية وتتمظهر هذه القراءة في بنية العنونة التي تشغل مساحة شعرية من الكتاب- (فالريح التي ينسبها الشاعر إلى سلالته مشهدٌ حياتي بما تقع الريح فيه وعليه، هنا تحت سقف آفاق التأويل في الميثولوجيا الكونية ودلالاتها، وعنوانه المطر، وتمظهراته في روحه وتماهيه معه على أساس أنه عنوانه، فالعنونة هي الدلالة الآثارية والأثرية والنفسية والأنطولوجية هنا، لأنّ الشاعر يعي كيف يكتب نصه الشعري، ولأنّ نصه الشعري يوازن بين خلقه اللغوي والثقافي وذاكرة الشاعر ومخيلته وبين حياة الشاعر التي تتشظى صورها في أرومة اللغة، والتشرد في عوالم الكتابة، والأحتراق فيها، وحتى التشرد في الحياة، كأنه ينزع نحو صوفيةٍ حادة في تمجيده لكائناتٍ قريبة منه، وحميميةٍ إلى درجة انحناءِ الأنا لها، وتنحو ألفاظه منحىً مقدساتياً بهذا المعنى ووراءه إذ تمتد خلال المعاني في تشييد اللغة لجهازها الشعوري؛ ويمكننا الأستدلال هنا بهذه المقاطع التالية، والتي هي من استهلال النص: الموسوم «لا ندّعي ورعا في الموسيقى»: «أجلّ الفضاء لوجه الحمام/ أطلّ نهاراً من مواعيد ونبيذ/ أمرر جسدي من خاتم الغيم/ يشنّف قلبي الغزل/ أدير رأس الرجاء الصالح إلى جهة القلب» تتقارب مستويات الدلالة في هذه الأمثولة النصية الصورية ومركباتها الخيميائية، وتتصاعد شعرية الصورة في أعلى قمة من قمم الشعرية في بنية الانزياح الحادة المنبنية على «أدير رأس الرجاء الصالح إلى جهة القلب..» ومن رؤية تخيليةٍ اخرى، نستطيع قراءة نص الشاعر في رؤيتنا السياحية لسياحته الشعرية بسياحة حواسه وتراسلها معاً، في اقتناص لحظاتٍ شعريةٍ حرجة نجده يتماهى مع الطبيعة والكائنات الأخرى بقوةٍ في شفرات الملفوظ الدال الذي يقودنا إلى تحريك الذاكرة ومحتوياتها لإظهار شعرية النص في العلاقة التبادلية بين المخيلة والذاكرة، بما تضمره وتوحي به وتبوح به الأنا الشاعرة «أمام عزلتي تحط أسراب الطيور/ ثم تختفي../ أجيل بصري بحثاً عن الصورة/ تختفي المدنية أيضاً../ أحسّ خفقاناً في صدر ريش طيورٍ على قميصي..» تسمو المعاني في اجتراح الصورة الشعرية المنزاحة عن التركيب البصري واستعاراته، فالشاعر يكتب نصه بقوة التخييل والبصرية والحلمية والتجربة الحياتية

كاتب عراقي.



المعاشة، ومهارة توظيف النسق اللساني الشعري «أطلق الديك يا ماركيز / أطلقه ليشارك في السباق/ أو بعه بما يفك عسر الطبيعة، وبسكت الجوع/ أذبحه بسكين الاشتهاء على الأقل/ لا يا غابرييل/ ليست العبرة باتمة إلى هذا الحد/ ليست الفضيلة في قهر أصدقائنا بطريقة روائية.» يتعالق هنا النسق اللفظي الشعري والروائي في نداءات الشاعر واستدعاء الرواية العالمية وطرازها الواقعي السحرية في حضور شخصية ماركيز، الذي يبلغ الشاعر معه إلى شحنة شعرية تصنع حضور الذات الشاعرة ومساكنتها لها. يشتغل الشاعر هنا في إثراء النص بموشور غرائبي من أجل تمرير أحلامه الميتافيزيقية تارةً واليومية الوجدانية تارةً أخرى، إذ تتعامل مفرداته مع الحياة بقوة، في قلقها ونكوصها ومغامراتها وهواجسها وآمالها وحركتها نحو تشييد مقارنة نصية موازية في فعالياتها الحكائية الحياتية في مشاغل الطبيعة ورغبات الأنا في حدود اللغة الإشارية الدالة- بعناصرها - الديك - الجوع- الطبيعة- الفضيلة- الأصدقاء- غابرييل، إذ تستحضر الذاكرة هنا بعضاً من أحلام الجدات، ويحيلها الشاعر إلى صور شعرية- متقدة تعبق بفحولة الذات بما يميز اللغة بالاغتراب والوحشة والرفض والتمرد «أكره الشعر/ السرد والنثر/ الموسيقى ان لم تذكرني بك- «من نصه: راودت العزلة عن شرودها»، تنم ملفوظات النص عن الأمل الغائب وصفاء الجملة الشعرية وقراءة الأحلام واستذكار للماضي، ويشتغل الشاعر على تداعيات بنى الطبيعة في تأويل، وتشفير معامل اللون- إذ يستدعي -اللون الأصفر هنا- الذي يقوده في بنيان صوره إلى رمزية الوحشة والاندثار والانكسار والانتظار والزمن الغائب الباكي «موكب الغروب أصفر/ عجلات المركب صفراء/ حديقة الجار صفراء/ وجه الخمسة أصفر/ إنه أيلول/ يكت أوراق الرزنامة/ تلك التي لم تكوني فيها/ يا حبيبتي/»، إن سعي الذات الشاعرة إلى تكوين «الذات النصية» إلى إعادة الحلم الشخصي، الحس العاطفي المتقد بالرومانسية، يأخذ منحة استذكارية، في بوح بما هو متجذرٌ في مفكرة الشاعرة، ويستجمع هنا تراكمات الماضي وطفولته وعناصره الحياتية في جاذبيتها، طحين الطفولة وخبز السنوات، وجه قريتي، «أنت مملكتي/ طحين الطفولة وخبز السنوات/ أنت وجه قريتي/ حيطانها، بساتينها،/ ملامح أهلها/ هدع حكاياتها، برودة كهوفها/ معاصر العنب فيها/ أنت جبال التين والزيتون/ مهبوب الفضة/ وطني أنت/ رائحة أمي/ وفكرتها عن النصيب..» تتحرك لغة النص في كتاب الشاعر وتتنقل من فعالية إلى أخرى، كأنه يرغب بل يشترط بها في اجتراح دراما نصية تقوم معماريتها على فاعلية تعددية الصوت الشعري، وغنائيته المتقدة وجدلية للمعادلة البنائية النصية التثويرية بين فاعلية التخييل، والتمظهر الذاكراتي إذ تزدحم النصوص ببنىً شعرية فاعلة تنزع نحو تشييد بنىً دراماتيكية تتنازعها

صورها الشعرية المختلقة في آفاق شعرية الحداثة وما بعدها، شعرية ساحرة في مرسلات الأفعال، فالمضارع المستقبل يتسيد على مشهد الحركة الفاعلة لفعاليات النصوص بقوة الضمير المتكلم الشخصي: «حتى هذه اللحظة/ لم أجد تفسيراً لكتابة الغيوم/ لم أجد علة لانسكاب الندى/ لم أجد مبرراً واحداً/ لأقلع عن تشبثي بالياسمين» في تمظهر قراءتي هذه يحضرني قول لـ«رولان بارت» «إن الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي لمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائماً اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة» يتعامل الشاعر في خلقه الشعري النصي مع العالم بوصفه راهناً ذاتياً وعلائقياً، وتتمحور حول أبعاده الآفاق الدلالية التي تتفقس في علامات اللغة الشعرية وبها ومنها، ويتدفق الشعري الخالص في خصيصة علائقية تحتضن المونولوجي والديالوغي وتمظهر هذا النوع من الخطاب «الثنائي الواحدي» في شكل خطاب شعري، يتمثل في تأديته وإرساليته للمعاني الفائرة والفائضة المتقدة، إذ أن فيوضات المعنى يقع في نموذج هو ذاك الذي قال عنه «الجرجاني»: «نهج التناول المباشر الذي يتمثل في تأدية المعنى»، ويتمثل هذا النوع من الخطابات بأشكالٍ عدة كالحكاية الشعرية والوصف الإبلاغي الاخباري والبوح والخاطرة الشعرية، لكن الشاعر حوامدة يرقى بكل هذه الأشكال إلى شعرية حادة، تتشاكل في عالمه اللغوي المرتكز على تراسل حواس الذات وحواس العالم، وفي التحرك على تشظي المعاني وحالات الالتباس فيه مما تتعدى حركته حركة منظومة الأنزياحات والعلائق الشعرية وحدوسها «وميكانيزمات الصور وحركاتها وحدوسها وحواسها ومخزونها الثقافي ويتفاعل القصدي هنا في تداعياته، وقد تتشاكل هذه التمظهرات بشكلٍ متفوق في نصوص الشاعر، وتمثل حركية التعدد الدلالي في هذا النوع من الشعرية إلى تشكيلات هرمونية تحوّل المجرد إلى محسوس والمحسوس إلى مجرد» وتنحو مشهدية النصوص إلى «السرد المرتكز على حدس شعري ظاهر، إلى القص الشعري الدرامي المتغير مع زوايا الرؤية التبئيرية، إلى الانتساج الملحمي المتدفق والمتعامد في آن معاً، إلى الانتساج السوريالي، إلى القصيدة البارقة الوامضة، هذا «بتصرف من الكاتبة: غالية خوجة في دراستها الموسومة: الحدسية.. وشعرية الشعر/إشكاليات المتغير»، ويمكننا الاستدلال وفق هذه الرؤية والرؤيا وآفاق التفكير، في هذه المقاطع الشعرية الحادة في انزياحاتها وحافات المعاني «خلت للأرض نهاية واحدة/ خلت للشمس مشرقاً وحيداً/ انقلبت خيالاتي المستقيمة في لعبة الدوائر... لا اثر للريح لا أثر للساقية/ لا أثر للميت/ الجنة في مكان آخر. يبقى الشعر في ذلك الشكل الأصلي في التوتر، في خلقه لعلاقات هي التي تخلقه، وهو بداية الكتابة ولو اقتربنا قليلاً من قول لـ(دريدا): «إن عصرنا هو نهاية الكتاب وبداية الكتابة»، وهكذا يبدأ الشاعر ليصرح: «اقترفت الغناء/ لأثبت للنهر لذة الخرير/ امتهنت العزف/ لأكسر رتابة العصافير/ احترفت العزل/ لأقي وجهك من عيون البشر».

يستذكر الشاعر موسى حوامدة في نصه الشعري الموسوم «يا دم العراقي» المهدى للشاعر العراقي الراحل «عقيل علي» يستذكر المشهد الكارثي للشعراء العراقيين الراحلين.. والأحياء في المنافي على خطٍ واحد، في صيغة النداء العالية التي تبلغ مرتبة الشعر في تحولات آثارها وأنساقها التي تكشف عن المسكوت عنه في القص الشعري البارز، والمتمظهر في هذه المنتوجات الدلالية الناتجة عن اصطدام الآثار فيما بينها، مما تؤدي إلى انبثاقات صوريةٍ متتالية لتشكل متواليةً نصيةً للأسماء المفقودة من الحياة، والمتواجدة فيها في آن واحد في علاقة جمالية تخرج عن سياق المراثي في القصيدة العربية: «بح يا دم العراقي بالنشيج، بح بالعويل على خطى انكيدو، بح بالحرائق للنار...»

«اعتني يا دم العراقي بماء الخليج،/ وفي حديقة البريكان/ فوق سرير السيّاب في الكويت/ في منافي بلند والبياتي وسعدي/ في موت رعد وجان/ في تجاعيد الصائغ/ في نشيج سركون..» هذه قراءتنا في كتاب «الشاعر موسى حوامدة ويقيننا أن حفريات نصوصه تحتمل قراءات أخرى.

الجملة الشعرية
في ديوان «قسمات عربية» لسعيد يعقوب

د. عمر عبد الرحمن الساريسي

إذا نظرت في ديوان سعيد يعقوب الأخير «قسمات عربية» النظرة الأولى فقد تحسب أنك قد أتيت بشاعر يؤثر الشعر العمودي، وينظم على ما ألف عند شعراء التراث من أساليب مكرورة واصبحت ممجوجة، لكنك إذا فركت عيونك ونظرت في الديوان من جديد فإنك - ولا شك – سيتغير حكمك، وإنك ستعيد القراءة ثانية وثالثة وتزداد به نظراً وتعلقاً، كما حدث معي أنا، فحينما قرأت هذا الديوان للمرة الثانية والثالثة خِلت أنني أبشر بميلاد شاعرٍ جديد، لا يلفنا بألفاف الغموض الكثيف، الذي تذهب معه ولا تعود بشيء، ولا يتمنطق بدعاوى الحداثة أقول شاعر جديد» فلم اطلع على شيء من دوانينه السابقة: العلائيات (1985) الدر الثمين (2007) هيكل الأشواق 2008 عبير الشهداء (2009) رنيم الروح (2010)، لم اطلع إلا على قصيدة قرأتها في أحد الاعداد الأخيرة من مجلة أفكار، فلفتت الأنتباه.

هذا الديوان «قسمات» عربية من شعر سعيد يعقوب قد استوقفني لعدة أمور؛ لعل أبرزها الجملة الشعرية وتشكيلاتها، وكذلك العناية الصوتية والمظهر الموسيقي بالقصيدة، وأثر الصورة الفنية في بنيتها، فضلاً عن الديباجة التي يفتتح بها والنَّفَس الطويل الذي يظهر في بعضها، وأخيراً رفعة الموضوعات التي تتحدث عنها.

الجملة الشعرية:

في أبيات الشعر التي ينثرها سعيد يعقوب في هذا الديوان انسيابيةٌ بيّنة وفي الوقت نفسه جزالةٌ واضحة، وضمهما معاً وضوح في المعاني ليست ضحلة في العمق ولا غائرةً في المأخذ. ذلك أن التشكيلات اللغوية في هذه الأبيات منسوجةٌ من خيوطٍ دقيقةٍ لا بالركيكة ولا المستهجنة، ثم هي أخذ بعضها برقاب بعض، دونما ملالةٍ من تكرارٍ أودهاليز في المدلولات، كما نجد ذلك كثيراً فيما نقرأ من أشعارٍ معاصرة. ولنلتقط على ذلك مثالاً سريعاً:

إنه يقول في أواخر قصيدة بعنوان عمّان:

عمّانُ، والأفق زهو والمدى جَذِلٌ
والحس والعقل في دنيا الرؤى تاها

وللقصــائد ما للخيل من شممٍ
لهـنّ يبســم وجــه الدهــر تياها

جئنــا إليكِ نزفُّ الحب أغنيةً
مــن وحي عينيك معناها ومبناها

يا جنة الله في الدنيــا بأي فـمٍ
عليـك، أو أي لفــظٍ نشكر الله؟!

باحث وأكاديمي أردني.



إن هذه التراكيب اللغوية قد أسلمتنا إلى افتتان الشاعر بمدينة عمّان من جهة الإحساس ومن جهة الفكر، لذلك انطلق الشعر في ترجمة هذا الاقتناع كما تنطلق الخيول العتاق الأصائل، وفي النهاية يجد الشاعر أن عمّان هي جنة الله تعالى في أرضه.فما علينا، والحالة هذه، إلا أن نشكره على هذا النعمة، أليس بالشكر تدوم النعيم؟ إن هذا يذكرنا بقول شوقي في دمشق:-

آمنت بالله واستثنيت جنته　　　دمشقٌ روحٌ وجناتٌ وريحان

وقول الشاعر الآخر في الأندلس:

مـا جنة الله إلا في دياركم　　　ولو تخيرت هذي كنت أختار

ولننظر في أنه خاطب عمّان في بداية البيت الأول، وجاءت كلمات الخطاب في البيت الثالث، ولكننا لم نتضايق من بُعد ما بين المنادى والنداء، فالمدى بينهما مفروشٌ بوصف الحالة النفسية للشاعر، وهو ينادي المنادى، فلم تتقطع الأنفاس في المتابعة، بل على العكس توضحت الطرق وتجملت. وهذه المعاني تتتابع، فما دام الأمر كذلك، يا عمّان، فمن عينيك المعنى والمبنى لما نقول، وأنت جنة الله في أرضه، فعلينا تقديم الشكر لله تعالى، لكن أين الفم الذي يستطيع أن ينهض بذلك الشكر وأين اللفظ؟ والاستفهام هنا للنفي أي أننا نعجز عن ذلك.

إن هذه الانسيابية في التراكيب اللغوية والتي تسحب في أثرها مدلولاتها بشكل آلي، مع ما يضاف إليها من عناصر الإجابة الأخرى، لتذكر بفصاحة شعر التراث في العصور السابقة، وما قيل في شعر المتنبي من تصويب لمسار الشعر في القرن الرابع الهجري، بعد ما طبعه أبو تمامٍ بالعناية الفائقة بالمعاني، والبحتري بالعناية الفائقة بالألفاظ في القرن الثالث.

فجاء أبو الطيب وجمع دقة الألفاظ وجمالها إلى عمق المعاني وجِدّتها فكان الشعر الافصح على يديه، وعلى يدي أمثاله. وإن شئت مثالاً آخر على فصاحة شعر هذا الشاعر فاقرأ قصيدته في الشعر (ص55).

المؤثرات الصوتية:

إن الشعر من الشعور وهو أصلاً للشعور، ومن هنا تأتي لهم التأثيرات الصوتية والموسيقية في الشعر، والشاعر يدرك هذا كله، فتجده تارةً يصّر على التصريع في مطالع قصائده، وهذه ليست مثلبةٌ توجه لشعره، فلا زلنا نقدر شعر شوقي وأغلب شعره مصرّع القصائد، وتجده تارةً أخرى يورد أمثلةً على التقسيم الموسيقي في ثنايا بعض أبياته، وذلك في مثل قوله عن قبائل العرب قبل الإسلام: (ص69)

الثأر يأكل قلبها، والظلم يثقل ظهرها، والجهل ملء حماها

ومرةً ثالثة تجده يركب البحور ذات التفعيلات الصافية والمتعددة. من أوزان الخليل من الشعر العمودي، وهو به

مسرورٌ ومقتنع، بل إنه تأثر كثيراً حينما سمع متأدبةً من الشاعرات تتطاول على الوزن والقافية من الشعر العربي، فأنشأ قصيدةً عامرة، منها هذه الردود العذبة:

إذا كان وزن الشعر قيداً فإنني

أرى القيد في عيني أحلى من الشهد

والسبب أن القصيدة تمنع من التلاعب بهذا الشعر:

فلولا قيودٌ في القصيد نصوصٌ لعاثت فساداً في طهارته الأيدي

وذلك مـــا أبقــاه حراً منزّهاً

وحيّــره أعلــى مـــن الــدر في العقد

الصورة الفنية:

ولا يقوم شعرٌ، من بعد الوزن والإحساس، بغير الصورة، وها هو ذا شاعرنا يكثر من التصوير الفني، في شعره كلما أعوزته الفكرة أو الرد في الشعر، فيأتي الرد مقنعاً ما دام قائماً على الفكر من الداخل والصورة من الخارج.

ففي مطولته عن أطلال الشباب وأحلامهم يقول عن نفسه، وهو منهم:

لما انتبهت لأمري لم أجد بيدي

إلا الســـراب وعمـــراً ممعناً هربا

ويثبت ما يقوله هذا بقوله: (ص84)

العمر كالشمس تجري نحو مغربها

مـن ذا يرد شعاع الشمس إن غربا؟

أليس هذا اثباتاً أكيداً أن العمر إلى زوالٍ؛ وزوال قريب؟

وعن نفسه بقوله:

والنفس عطشى وقلبي للحياة صدٍ

والحرص بينهما يُغري بأن أثبا

فها هو ذا مقسّمٌ بين النفس الغاربة وبين القلب المُتشبث بالحياة، وهو بينهما حريصٌ مرةً على الحياة وأخرى على الرضا في الآخرة. إنها أفكار ما كانت لتتضح لولا أجزاء هذه الصورة.

وفي مطولة أخرى بعنوان «طه» يمدح بها الرسول الكريم، بقوله:

يـــا شمس دنيانـــا وبـــدر ودجاها

يـــا قبلة الأرواح يـــــا نجواهـــا

إن الشاعر لا يُجزئ عنده أن يقول عن الرسول، عليه السلام، أنه شمس الدنيا وأنه بدر الدجى وأنه قبلة الأرواح ونجواها، لا يكفيه ذلك بل يضيف: (ص68)

يا ليتني أُعطى حروفـــاً غير مـــا

عرفت شفــاه النـــاس في دنياها

صيغت من النجوى الرقيقة في الهوى

بعـيـــون من تهوى لمن يهواهـــا

انه يتمنى لو يرزق حروفاً أخرى أفعل من حروف العربية وأكثر تأثيراً بحيث تُؤخذ من عيون المتناجين الذين يهوى بعضهم بعضاً، وهي أفعل اللغات. ألم يقل شوقي:

وتعطلت لغة الكـــــلام، وخاطبت

عينيّ في لغــة الهـــوى عيناكِ؟

ومن خصوبة الصورة لدى هذا الشاعر يأتي بستة أمور

يعطفها على النجوى في ستة أبيات أخرى وهي الندى والقلوب وأشعة الأنجم ونسائم الروضة وغناء الطير وخرير الجداول. أليس ذلك من سعة الصورة لديه وحب الشاعر لها؟

جمال الديباجة:

وربما كان من التأثيرات الصوتية لدى الشاعر، ولم نذكرها معها، حسن افتتاحيات القصائد، مما عرف في النقد العربي بجمال الديباجة، فهو من أصحاب الذوق العربي الأصيل الذي يتفاعل مع موسيقى القصيدة وجمال أصواتها. والامثلة على ذلك كثيرة.

فمطلع قصيدة أرجوحة الأبطال: (ص44)

بنى ما شاء من شرفٍ وشادا ونال من الشهادة ما أرادا

ومطلع قصيدة القدس: (ص35)

قدر الكبير بأن يظل كبيراويرى العسير على يديه يسيرا

ومطلع قصيدة أبا الثوار: (ص64)

تليق بك المهابة والجلال وتصغر دون قامتك الجبال

ومطلع قصيدة طه: (ص66)

من ذا يطاول في المكانة طه والشمس تقبس من سناه سناها

إن هذه المطالع لتذكر بجمال مطالع قصائد أبي الطيب وغيره من شعراء التراث، وإني لألمح في ثناياها أو ثنايا بعضها نزوعاً الى الحكمة والنظرة الذاتية في الأيام وفي الناس، كما كان يتردد في مطالع قصائد أبي تمام والمتنبي.

النَفَس الطويل:

يلاحظ الناظر في هذا الديوان أن الشاعر لديه القدرة على القصيدة الطويلة إلى حد ما، ففي قصيدة «طه» في الرسول الكريم، عليه السلام، يأتي بما يزيد على المئة بيت، وكذلك في قصيدته «أطلال الشباب» مثل هذا العدد من الأبيات وأكثر، والملاحظ أن الشاعر في هذه القصائد لا يبدو عليه الكسل أو الكلال، فتأتي الأبيات جميعاً بالمستوى الفني الذي بدأت به.

موضوعات جادة:

وربما كان مما يُذكر في النظر في قصائد هذا الديوان أنها كانت جميعاً مما يهتم به الجادّون من الشباب العربي المسلم، فمن عشق العربية وانعطافٍ إلى مدائح للرسول الكريم في «طه» وغيرها، إلى النظر إلى غزة وجهادها،وإلى القدس ومصائبها مع الصهاينة، وفي عمّان، وفي أربد، وأخيراً في أمور الشباب وأحوال الشباب وأطلال العربي المسلم.

تناصّ:

وبين الحين والحين نجد أن الشاعر قد أورد في بعض أشعاره هنا تأثراً غير مباشر بأشعار شعراء التراث في العصر العباسي وغيره، ويذكر هو أنه قد قرأ ديوان المتنبي أكثر من ثلاثين مرة، ويذكر أنه يحب شوقي بعد المتنبي، ونجد في البيت التالي مثالاً على ذلك. (ص45)

فقل للشامتين به رويداً أشاهدتم بما كان انتقادا

يذكرنا بقول القائل:

فقل للشامتين بنا افيقوا سيلقى الشامتون كما لقينا

وفي قصيدته «مناجاة نفس»(ص33) تأثرٌ غير خفي بقصيدة للأمام الشافعي.

وبعد، فإنني ألمح في سعيد يعقوب شاعراً يجمع بين التراث والمعاصرة، جمعاً يجعلنا ننتظر منه المزيد، بقدر ما يستحق منا الشكر والتأييد.

أنماط السخرية في رواية «حُرْمتان ومُحْرَمْ» لصبحي فحماوي

◄ جميل كتاني

صدرت «رواية حُرمتان ومُحرم» للكاتب الفلسطيني الأردني في طبعتين؛ تقع الطبعة الأولى من الرواية في 234 صفحة من القطع المتوسط، وصدرت ضمن روايات الهلال، العدد 706، تشرين الأول عام 2007، في القاهرة. أما الطبعة الثانية المنقحّة من هذه الرواية فقد صدرت عن دار الفارابي اللبنانية، في شهر آب أغسطس 2010. وتقع في 270 صفحة من القطع المتوسط. وهي روايةٌ تستحق النقد والتحليل لما تحتوي عليه من مضامين وأساليب حداثية. سيتمحور المقال حول أحد أهم الأساليب في الرواية، وهو أسلوب السخرية، من خلال تبيان أهدافه ومراميه.

(1)

تقدّم رواية حُرمتان ومُحرم لصبحي فحماوي تصويرًا حيًّا لهموم الحياة في فلسطين المحتلّة، ووصفًا دقيقًا، مقابل ذلك، لما يجري في (واحة الرّمال) العربية .

وهناك كثير من الأمور التي تجدر دراستها في هذه الرواية التي تنفتح على هموم الإنسان العربي وقضاياه، والتي تقوم على لوحاتٍ فنيةٍ عدة من أهمها:

إنصاف المرأة، ورفع مكانتها، والدعوة إلى عملها، إذ بدأ عنوان الرواية بـ (حُرّمتان).

-كشف التاريخ من خلال القيم الاجتماعية في بلاد الرمال.

-السعي إلى النهوض في المجتمع الفلسطيني عموماً(1).

وإذا كان المتلقي هو الذي يعطي النص قيمته الأدبية، بوصفه طرفًا أساسًا فيه، لفاعليته، ولكونه أحد أقطاب العملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقي)، فقد وضع الروائي فحماوي للمتلقي نقاطًا ورؤوس أفكار، وبدايات أقوال وأفعال، يجد نفسه، بوصفه قارئاً، يقولها ويبني عليها.

يعرض الروائي صبحي فحماوي في روايته حُرمتان ومُحرم تجربةَ عقدِ قِرانٍ صوريٍّ لفتاتين فلسطينيتين؛ «تغريد» الخجولة و «ماجدة «الجريئة، في مخيمات الأرض المحتلة لرجل خمسينيٍّ ليسافر معهما ، بوصفه محرمًا، إلى أحد أقطار الخليج العربي الذي لا يمكن لامرأةٍ أن تدخله من دون مُحرم ، ويصوّر معارضة خطيبيهما «جهاد» و «غازي» لسفرهما خارج الوطن، لكن لا حول لهما ولا قوة(2).

وتدور أحداث الرواية حول حياة هاتين الفتاتين؛ «تغريد» و«ماجدة»، بعد أن تخرّجتا في معهد معلمات إحدى القطاعات الفلسطينية المكتظة بالسكان، وفضلاً عمّا يسببه الاحتلال من ظروف القهر والفقر، حيث تقوم الفتاتان بالبحث عن عمل، لكن من دون فائدة. وهكذا كان خيار السفر هو الحلّ الوحيد أمامهما؛ فتعاقدتا مع بعثةٍ تعليميةٍ عربيةٍ بعد أن واجهتهما مشكلة انعدام فرص العمل في الديار الفلسطينية، وعايشتا مأساة فقر عائلتيهما، إلى غير ذلك من الأمور التي حالت دون زواج كل منهما بخطيبها. لذلك قررتا السفر للعمل في

◄ باحث فلسطيني.



ولاية الرمال العربية بإيحاء من الأهل، سعيًا وراء تحصيل لُقمة العيش، ليس لهما فحسب وإنما لأسرتيهما المنكوبتين المحاصرتين، وبغرض تحسين مستواهما المعيشي، ونظرًا لأنّ الفتاتين لا تستطيعان السفر إلى مدينة الواحة وحدهما من دون مُحرم موثوقٍ به بحميهما، ويؤمّن لهما دخول واحة الرمال التي ألمح فحماوي إلى أنها دولةٌ خليجية، فقد استقرّ رأي أهليهما على أن يرافقهما صديق العائلتين، أحد الجيران المسنين، الرجلُ الطيب «أبو مهيوب» الذي يعيش وحيداً، ولقاءَ أجرٍ خصّصه الأهل له جرت كتابة عقدي زواج صوري تربطانه بالفتاتين، وهو أشبه بوالديهما. يسافرُ الثلاثة إلى (واحة الرّمال) وقد صوّر الكاتب التهافت الاجتماعي والانحلال الأخلاقيّ في ذلك البلد العربي الذي عمل فيه «أبو مهيوب» بستانيًّا يقلّم الأشجار، ويعتني بالحدائق، ليؤمن لنفسه دخلاً شخصياً غير دخل المحرمين. ومع الظروف التي تواجه الفتاتين وعائلتيهما تعثّر عليهما الاقتران بمن تريدان فعليًّا، فبقيتا على أمل الزواج، وكانتا في كل صيف تحملان الهدايا مع «أبو مهيوب»، حين يأتون جميعًا لزيارة الأهل في غزّة المحاصرة، حيث تنهال عليهما طلبات الزواج، ولكنّ الأهل يرفضون لجملة أمورٍ تُفهم من سياق الرواية(3).

بعد ذلك وفي أثناء عملهما في الخليج العربي؛ ونتيجة لآلامهما في العمل المضني هناك، ولعذاباتهما قبلاً في الأراضي المحتلة، وإحساسهما بالإحباط والانكسار عندما كانتا تزوران الأهل في العطلة الصيفية، وفي السّنة السابعة والأخيرة لهما في الغربة المضنية والمهينة خارج حدود الوطن، تقرّر الفتاتان الزواج من الرجل العجوز «أبو مهيوب»، الذي عاش معهما في بيت واحد طوال سنوات الاغتراب، بخطوة غير مسبوقة. وخلاصة القول إنّ الرواية تصويرٌ حيٌّ لهموم الحياة في فلسطين المحتلة من جهة، ووصف دقيق لما يجري في واحة الرمال العربية(4).

ترى الناقدة عالية صالح أنّ عنوان الرواية، باعتباره عتبةً من عتبات الرواية، يحمل في طياته سخريةً واضحةً: فالفتاتان ليستا حرمتين مطلقًا، فهما على العكس، يشكّلان قمّة التحرر النسوي الملتزم بقضايا الفرد والأسرة والمجتمع الفلسطيني المحاصَر تحت الاحتلال. فلقد ضحّت كلٌّ منهما بنفسها من أجل الآخرين. وتخلص الناقدة عالية صالح إلى القول إنّ العنوان مجرد سخرية من الزمن الرديء، حيث يوافق الثلاثة: ماجدة، وتغريد، وأبو مهيوب، على التزيّي بأزياء حُرمتين ومُحرم، من أجل مساعدة أسرهم على العيش بكرامة(5).

وتكتب صحيفة الرأي، في معرض حديثها عن الطبعة الثانية، الصادرة عن دار الفارابي ببيروت، عن أسلوب الكاتب، فتقول إنّ صبحي فحماوي يكتب بشكلٍ سيّالٍ يحمل إلى القارئ سخريةً تنصبّ على كثيرٍ من الحياة اليومية، فيأتي ما يقوله

مزيجًا من الواقع اليومي والألم والخيبات، ومن السياسي والوطني والديني، فتمتزج فيه المصطلحات السياسية والفكرية والاجتماعية والأدبية، وقد يتلاعب الكاتب بسخرية بكثير من الأفكار والمقولات(6). يأتي ذلك بسبب تعدد لغة الرواية، كلون أدبي مستقل، وتقسيمها إلى مستويات متعددة. ولهذا، ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد(7).

تؤكد الناقدة عبير سلامة أَنَّ حُرمتان ومُحرم هي رواية «ضد»، تستخدم قوانين النمط كي تسخر منها وتتحداها، تحاول كسر المعادلة بتغيير أطرافها واختبار ما ينتج عن التفاعل الجديد بينها. وبالرغم من غلبة التهكم على أسلوب سردها وحوارها، نراها تتعامل بجديَّة تامَّة مع ورطة شخصياتها، سواء في الوطن أو في المنفى(8).

(2)

تتعدد أنماط السخرية وأبعادها وأساليبها في الرواية؛ فالكاتب يسخر من الواقع بمرارة مرَّة، وبفكاهة مرَّة أخرى. كما أَنَّ السخرية تتوزع لتطال جميع المسائل التي تعرض لها الرواية؛ بدءًا بسخرية مرّة من واقع الإنسان الفلسطيني المحاصَر تحت الاحتلال، مرورًا بسخرية لاذعة من قوات الاحتلال التي تطوّق المخيمات الفلسطينية، وتفرض حصارًا لا رحمة فيه على الناس الأبرياء، وانتهاءً بسخرية من رجال الدين الذّين يسيئون فهم الدين، أو يسخّرون الدّين من أجل مآربهم الشخصية.

يُلاحَظ بروز السخرية من قوات الاحتلال الإسرائيلي، التي تحاصر المخيمات الفلسطينية بدون رحمة أو شفقة، وفي المقابل تزعم حمل قيم إنسانية وحضارية غربية. يسلّط الكاتب الضوء على الجانب الوحشي من الاحتلال، متمثّلاً بالحواجز، والدبابات، والجنود، وغيرها من وسائل القمع والقهر. يصف الكاتب وحشيّة الدبابات التي تحاصر المخيمات بشيء من السخرية والتهكم، ففي أحد المواضع يذكر «مواجهة» بين دبابة وبين صبي فلسطيني:

«وبالرغم من أزيز اصطدام الطلقات بالصخور والرمال، ومخلَّفات الأشجار، والنفايات المجاورة للصبي؛ زخّات هنا وهناك، إلاّ أَنَّ جعفر الأسمر لا يصدّق أَنَّ هذه الهياكل الحديدية العملاقة المجنونة، مصمّمةٌ على فتح معركة متكاملة بينها وبين رغيف الطفل المحشو بالفلفل..! تُرى هل تثيرها حرارة الشطَّة، فتفتح شهيتها على جنون القتل؟ وهل قتل الدبّابة للطفل، يتمّ بهدف خطف رغيف الخبز من فمه؟ وهل تحسد الدبابة نضالاً على رغيف خبزه المحشو بالشطّة، فتقوم بنزع حياة الطفل، لتنعم هي برغيف الشطّة. أرض اللبن والعسل..! أرض الشطّة والعسل..! أرض الشطّة والشطّة، أرض القتل والعسل..! أرض القتل والقتل..!»(9).

يجسّد المثال أعلاه، القائم على المقارنة أو المفارقة، مزيجًا من الفكاهة والسخرية. فمجرد المقارنة بين الدبابة وبين رغيف الشطّة الذي يحمله الصبي، نستطيع تلمّس الرسالة التي يريد الكاتب إيصالها للمتلقي، من وحشية الاحتلال، ومن المنطق الذي يتعامل به، والقائم على القوة والغطرسة واللا إنسانية. كما أنَّ الكاتب، من خلال تطرقه إلى المعركة المتكاملة التي تنوي الدبابة فتحها مع الصبي، يشير بوضوح إلى الموقف الساخر من هذه المقارنة بين الطرفين، لأنَّ المقارنة من شأنها أن تثير السخرية بسبب الفوارق الهائلة بين الطرفين(10). كما أنه يسخر من منطق الاحتلال، القائم على القتل وسفك الدماء، خلافًا لما روجته الحركة الصهيونية إبّان الهجرات اليهودية من أوروبا إلى أرض فلسطين، حين روّجت لأرض فلسطين باعتبارها الوطن القومي لليهود، وأرض الميعاد، وأرض الآباء والأجداد، وأرض اللبن والعسل، وغيرها من المسميات التي هدفت إلى إغراء اليهود في الشتات إلى العودة إلى الأرض المقدسة.

تزخر الرواية بالمواقف والمشاهد التي يصور فيها الكاتب وحشية الاحتلال، من خلال الحصار الذي يفرضه جنود الاحتلال على سكان المخيمات الفلسطينية. من ضمن هذه

المشاهد الكثيرة تصويره للآلة الحربية الإسرائيلية، خاصةً الدبابات، التي تقوم بفرض حصارٍ مطبقٍ على الناس الأبرياء. يقول الكاتب واصفًا إحدى دبابات الاحتلال:

«وعلى بعد مائتي متر تقريبًا ترتفع تلة قمامة عملاقة، تفوح منها روائح منتنة، وتتصاعد أبخرتها لتحل محل الضباب الذي كان في الزمن الماضي يغلّف سماء المكان.. وفوق التلة تربض دبابة «مركافا» جديدة بكرتونتها، (آخر موديل) تتدلل فرحةً بشبابها، وترصد الغادي والعائد، والقائم والقاعد، والفاعل والتارك، والصاحي والنائم، والله تعالى في السماوات والأرض»(11).

في المثال السالف تصويرٌ دقيقٌ، ممزوجٌ بالسخرية، من الوضع المزري لحياة السكان الفلسطينيين في المخيمات، حيث تلال القمامة العملاقة التي تفوح منها الروائح المنتنة. بالمقابل، نجد سخريةً واضحةً من الدبابة التي ترمز إلى الاحتلال الإسرائيلي، الذي يطوّق المخيمات، وينغّص حياة الناس، ويحدّ من تحركاتهم وتنقلاتهم.

وممّا يزيد من سخرية الموقف، تصوير الكاتب لدبابة المركافا، إسرائيلية الصنع، التي تتدلل فرِحَةً بشبابها، وهي ترصد الغادي والرائح، مطبِقَةً حصارها على سكان المخيّم. كما أنَّ السخرية تتضح من بعض التعبيرات التي يُلصقها الكاتب لهذه الدبابة من أنها جديدةٌ بكرتونتها، وأنها آخر موديل.

يستمر الكاتب بتصوير أوضاع البؤس والفقر في المجتمع الفلسطيني، الواقع تحت الحصار والاحتلال. من ضمن هذه الأوضاع ما تقوم به جرافات الاحتلال من اقتلاع الأشجار والأعشاب، التي تشكّل مصدرًا رئيسيًّا من مصادر الرزق لدى المواطنين. ما يزيد الموقف سخريةً اعتماد الناس على الأعشاب البرية كمصدر أساسي للطعام، إشارةً إلى الفقر الشديد الذي يعاني منه الناس. يقول الكاتب بهذا الصدد:

«الفقراء يأكلون الأعشاب البرية، لعدم تمكنهم من شراء خضار السوق، اسألني أنا بائع الخضار... فتجريف الأرض، وما عليها من أعشاب، يقتل مصدر رزق الفقراء الذين يأكلون الأعشاب البرية..!»(12).

ينتقل الكاتب من السخرية من قوات الاحتلال إلى السخرية من أوضاع الفلسطينيين في المخيم؛ كالاكتظاظ السكاني، والضيق، وعشوائية البناء. يقول الكاتب:

«هذا المجمّع السكني الكرتوني المتهالك، والمتساقطة بعض أضلاعه، ليتراكم عليها كثير من النفايات المختلفة أشكالها وأحجامها وألوانها، والسّاقطة من الطوابق العليا، تُجاوِره هنا مغارة معتمة ورطبة خانقة، تُستخدَم كمستودع تجاري، تفوح منها رائحة أسطوانات الغاز المخزَّنة. وهناك مهاجع للأغنام والماعز النائمة، تستدلُّ عليها بأنفكَ الذي يشمُّ روائح بعرها وأنفاسها وصوفها»(13).

وفي موضع آخر يقول الكاتب:

«وردًّا على الغرباء الآليين المدججين بكل قوى الشر والطغيان، قرّر المهجَّرون استبدال أسماء المخيمات-المأخوذة من التخييم- بالمعسكرات، ليخيفوا الأعداء، ويشعروهم بأنَّ هذه التجمعات هي معسكرات تتحفز وتستعد وتتدرب للعودة إلى يافا وحيفا والجليل الأعلى. ولأهداف دبلوماسية تعاطفية عولمية، سمّوا هذا معسكر مدريد، وذاك معسكر العرب، وهذا معسكر الملك جورج الخامس، وذاك معسكر أوسلو(..)، لعلَّ وعسى هذه الأسماء، تجلب الحظ والمساعدة والصَّدَقة لهؤلاء «الأقل حظًّا» في شعوب العالم»(14).

يتضح من المثال أعلاه موقف الكاتب من اتفاقيات السلام بين إسرائيل والفلسطينيين، هذه الاتفاقيات والمفاوضات التي لم تجلب سوى الذل والمهانة للشعب الفلسطيني، وتردّي الأوضاع، وسبل المعيشة. والكاتب يصرّح بأنَّ هؤلاء السكان قد سمّوا مخيماتهم بأسماء المعاهدات والاتفاقيات التي جرت بين

الطرفين الإسرائيلي والفلسطيني تيمنًا بها، علها تجلب لهم النفع. وإنما يأتي ذلك من باب السخرية. فمفاوضات مدريد عام 1991، زمن حكومة إسحاق شامير، واتفاقيات أوسلو عام 1993، لم تجلب النفع للفلسطينيين، كما يرى الكاتب. ما يؤكد هذا الادعاء قول الكاتب إنَّ سكان المخيمات قد اختاروا هذه المسميات لأهدافٍ دبلوماسيةٍ عولمية، وفي ذلك سخريةٌ واضحة من النظام العالمي الجديد، ومن القرارات الدولية، والاتفاقيات الدولية بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية، التي تصبّ جميعها في غير مصلحة الشعب الفلسطيني.

يواصل الكاتب سخريته من النظام العالمي في تعامله مع القضية الفلسطينية، وفي استخفافه بالشعب الفلسطيني، وبمطالبه واحتياجاته. يعرِض الكاتب لواقع «أبو غازي»، والد تغريد، كعيّنة لواقع المجتمع الفلسطيني ككل. يقول الكاتب:

«فأبو غازي، والد تغريد، وليّ أمر عائلة حطماء، مكونة من ثمانية أفراد، ويطقطق في دكانٍ أعرج، يشتري بضاعته من أسواق الجملة العرجاء، ويبيع للجيران وأهل الحارة العُرّج، متطلباتهم من المواد التموينية والمواد الاستهلاكية والمعلبات المنتهية صلاحيتها، وغير القابلة للاستهلاك البشري، والتي لا يعرف بعض تجار العولمة أين يدفنونها، فيتبرعون بها، ويكتبون عليها عبارة (ليس للبيع أو المبادلة.. هدية للشعب الفلسطيني)»(15).

تكمن السخرية، في الاقتباس أعلاه، في عدة مواضع؛ أولاً، في المعاناة الاقتصادية للناس من خلال ظروف «أبو غازي» الاقتصادية، حيث العائلة الكبيرة، المكوّنة من ثمانية أشخاص. ثانيًا، السخرية من معاملات البيع والشراء بين الناس، حيث المواد الاستهلاكية والمعلبات المنتهية صلاحيتها، ولكنها رائجةٌ في الأسواق، وكأنَّ الأوضاع الاقتصادية المتردية، والظروف المعيشية الصعبة، بسبب قلة الموارد، والحصار المفروض على الشعب الفلسطيني، تؤدي جميعها إلى تردي المستوى الأخلاقي في تعاملات البيع والشراء، والتعامل مع المأكولات الفاسدة. أخيرًا، السخرية من البضائع والمأكولات التي تصل إلى الشعب الفلسطيني عن طريق المساعدات والتجار من مختلف بلدان العالم. فهم يصدّرون البضائع التالفة للمخيمات الفلسطينية، غير مُراعين حقوقهم في العيش بكرامة، أسوةً بباقي الشعوب.

يواصل الكاتب سخريته من قوات الاحتلال، ومن وحشيتها في التعامل مع المواطنين الفلسطينيين، فينتقل إلى ساحةٍ أخرى من ساحات القهر والظلم الواقعة على الشعب الفلسطيني، وإبراز الجانب اللا إنساني الذي يتم به التعامل مع هذا الشعب من قبل الاحتلال. يصور الكاتب كيفية معاملة الأسرى الفلسطينيين القابعين في سجون الاحتلال. يقول الكاتب:

«وهناك يتعشَّون بهم بطريقة حضارية ديمقراطية، وبالشَّوكة والسكّين، وفوطة الصدر.. حذِرين ألاّ تتساقط نقاط دماءٍ على ربطات أعناقهم، أو ياقات قمصانهم البيضاء البريئة.. البراءة ترتسم على وجوههم وهم يتحاشون سقوط قطرات الدم على فوط صدورهم البيضاء.. يا أخي، رجال سلام فعليّين..!»(16).

يصور المثال السابق المعاملة البشعة التي يتم بها التعامل مع الأسرى والمسجونين الفلسطينيين، من خلال النظرة الاستعلائية التي يُبديها جنود الاحتلال. كما أنَّ الكاتب يسخر من الدعاية الإسرائيلية التي تسعى دائمًا للترويج والتغني بكونها الدولة الديمقراطية والحضارية الوحيدة في الشرق الأوسط. لذلك، يزيل القناع الذي تتقنّع به إسرائيل أمام المحافل الدّولية من أنها دولة الحقوق والمساواة والرقيّ، ويلفت النظر إلى الوجه الحقيقي لهذه المؤسسة القائمة على تهميش الآخر وقمعه، وسلب حقوقه، وحرمانه من العيش بسلامٍ في أرضه ووطنه.

ثم ينتقل الكاتب إلى مشهدٍ آخر من مشاهد الغطرسة والوحشية التي تتميز بها قوات الاحتلال، من خلال تجريفها وقلعها لأشجار الفلسطينيين:

«أنا أفهم أنَّ اثنين يتقاتلان، وأَنَّ فلانًا يعتدي على فلان من الناس، ولكنني لا أفهم سبب خلع الأشجار! وهل هي كائناتٌ إرهابيةٌ بمفهوم هؤلاء الغرباء أيضًا؟ تُرى هل لهؤلاء الغرباء عقول وعواطف مثل بني البشر؟ وإذا كانوا يفهمون مثلنا فلماذا يقطعون الأشجار؟ رحمكَ الله يا أبا بكر، إذ قلتَ لجيش أبي عبيدة (ولا تقتلوا طفلاً، ولا شيخًا، ولا امرأة، ولا تقطعوا شجرة)! جعل أبو بكر قطع الأشجار مثل قتل الأطفال! قال:«ولا تقتلوا شجرة»، ولم يقل «شجرة مثمرة»!(17).

تكمن السخرية، فيما سبق، من خلال المفارقة/ المقارنة بين ممارسات قوات الاحتلال، التي لا تتورع عن اقتلاع الأشجار، وبين سماحة الإسلام وعدله، من خلال وصية أبي بكر الشهيرة لقائد المسلمين أبي عبيدة بن الجراح. تُظهِر المقارنة بين الموقفين الفوارق الشاسعة بين منطق العدل ومنطق القوة والغطرسة. لذلك، تعتبر هذه المقارنة سخريةً واضحةً من جيش الاحتلال، بعد تجريده من المزاعم والأكاذيب التي يحاول ترويجها. كما أنه يسخر من الديمقراطية والإنسانية المزعومة لجيش الاحتلال. يعزز ذلك الأسئلة الاستنكارية الواردة في بداية الاقتباس، المتعلقة بمحاولة معرفة التبريرات التي تستدعيهم لقطع الأشجار، ومحاولة معرفة إن كانت هذه الأشجار إرهابيةً كالمواطنين الفلسطينيين، من وجهة نظرهم. وكأَنَّ الكاتب يريد القول بأنَّ فعل اقتلاع الأشجار هو الإرهاب بعينه.

نتيجة لظروف الشعب الفلسطيني، كما رأينا سالفًا، نرى الكاتب يسخر، على لسان شخصياته، من اتفاقيات السلام التي أبرمتها القيادة الفلسطينية مع قوات الاحتلال؛ فهذه الاتفاقيات والمعاهدات لم تنفع الشعب الفلسطيني، ولم تخدمه في أي مجال. يصوّر الكاتب مواقف شخصياته من هذه المسألة بكثيرٍ من الفكاهة والسخرية في آنٍ معًا:

«يسحب أبو غازي ورقةً ثم يرمي ورقة ويقول:»تعني أنكَ ترفض توقيعَنا على سلام عادل؟ فيضحك أبو مهيوب بمرارةٍ ويسحب ورقة وهو يقول: هم يريدوننا أن نوقِّعَ على سلام استسلام! سلام على الدنيا السلام! سلام الشجعان! سلام الجدعان! سلام مربع! والسلام ختام! و (يا سلام سلِّم، الحيطة بتتكلِّم..!)»(18).

تعكس مواقف «أبو مهيوب» المفارقة، أو الهوّة الشاسعة بين ما هو معلَن عبر وسائل الإعلام، أو بين الاتفاقيات بين قيادات الشعبين، وبين ما هو موجود حقًّا على أرض الواقع. بمعنى أَنَّ الاتفاقيات المبرمة بين الطرفين هي مجرَّد حبر على ورق، وليس لها أي رصيد أو ترجمةٍ عمليةٍ على أرض الواقع، وذلك لأَنَّ الطرف الإسرائيلي يريدها اتفاقيات استسلام وليس اتفاقيات سلام بين طرفين متكافئين.

إنَّ ما جاء على لسان «أبو مهيوب» يعبرٌ عن سخرية المواطنين، خاصةً مواطني المخيمات المحاصرين، من اتفاقيات السلام، و «سلام الشجعان»، الذي كان يتردد على لسان القيادة الفلسطينية. هذه السخرية تتّسم بالتهكّم والعبثية، من خلال التلاعب بالكلمات والجُمل، كما جاءت على لسان «أبو مهيوب».

ينتقل الكاتب إلى السخرية من رجال الدين، ومن فهمهم السيئ له، أو استغلالهم للدين خدمةً لمصالحهم ومآربهم الشخصية. من ضمن هذه السخرية نعته لهم بالانغلاق وعدم تقبل رأي الآخرين، وفرض رأيهم على الغير. يقول الكاتب في أحد المواضع:

«لأَنَّ رجل الدين لا يترك للمستمعين فرصة الحوار، فكل المستمعين مجبرون على الإنصات وعدم إبداء الرأي، ويا ويل من يعارض، فقد انتهت أيام عمر بن الخطاب الذي قال: من رأى منكم في اعوجاجًا فليقوِّمه بيده. فقام أعرابي مجهول، وقال له: والله لو رأينا فيك اعوجاجًا لقوّمناه بسيوفنا. وخرج الأعرابي إلى بيته، ولم يلحق به مُخبِرون، ولم يُعتَقَل، ولم يتهم بـ «الإرهاب»، بل عاش بعد ذلك عمره كله دون مساءلة أمنيّة»(19).

من رجال الدين عامةً، ينتقل الكاتب إلى السخرية من المؤذن، الذي يؤذن لصلاة الصبح. يقول الكاتب:

«وبعدها يبدأ التحضير لصلاة الفجر، فيتنحنح الشيخ في مكبرّ الصوت عدة مرات، فنصحو كلنا من النوم، ويؤذّن لصلاة الفجر ثلاث مرات متباعدات.. تسألني لماذا ثلاث مرات، مع أنَّ الأذان الحقَ هو مرةٌ واحدة؟ فأنا لا أعرف..! وأحيانًا يترك شيخ الجامع سماعة المئذنة الموصولة بالإذاعة، ثم تأتي لحظات... فيقول المذيع: وعلى تردد قدره ثلاثون (ميغاهيرتس)... ولو قال لهم طائرة (ميغ)، فإنَّ الناس يفهمونها، ولكنهم لا يفهمون معنى (ميغاهيرتس)..!»(20).

في المثال السالف نلاحظ سخريةً واضحةً من تصرفات المؤذن، الذي يؤذن لصلاة الفجر ثلاث مرات، بدلاً من مرةٍ واحدة، مما يؤدي إلى إزعاج الناس، وإيقاظهم من النوم، لا سيما في أجواء المخيم، حيث البيوت المكتظة والمتلاصقة. بالمقابل، نجد سخريةً من سكان المخيم الذين لا يفهمون إلاّ ما يعايشونه يوميًّا؛ فهم لا يعرفون معنى «ميغاهيرتس»، وتقتصر معرفتهم على ما يرونه أمامهم بشكلٍ يومي، مثل طائرات الميغ، التي تحلّق فوق المخيم بشكلٍ دائم. ففي ذلك سخريةٌ من الأوضاع التي يعيشها أصحاب المخيم، تحت القصف وأزيز الطائرات والحصار الدائم.

الهوامش:

1- عبد المحسن، محمد حسن، البنية السردية في رواية حرمتان ومُحرم لصبحي فحماوي، دار الحوار، حلب، 2011، ص8.

2- المصدر نفسه، ص8.

3- القيسي، جمال، الغد: 2011/7/25.

4- المصدر نفسه.

5- صالح، عالية، «حُرمتان ومُحرم رواية ساخرة لصبحي فحماوي»، الموقف الأدبي، عدد442، 2008، ص33.

6- جريدة الرأي: 2011/11/12.

7- انظر: فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان- ناشرون والشركة المصرية للنشر- لونجمان، بيروت والقاهرة، 1996، ص378.

8- سلامة، عبير، الدستور: 2007/11/10.

9- فحماوي، صبحي، حُرمتان ومُحرم، دار الفارابي، بيروت، 2011، ص28-29.

10- العبد الله، يحيى، الاغتراب: دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص217.

11- الرواية: ص18.

12- الرواية: ص56.

13- الرواية: ص37-38.

14- الرواية: ص48-49.

15- الرواية: ص62-63.

16- الرواية: ص51-52.

17- الرواية: ص57.

18- الرواية: ص236.

19- الرواية: ص138-139.

20- الرواية: ص34.

«سَفَرْ بَرْلِكْ» رواية سليمان قوابعة

أطلس حياة الصحراء والبيئة البدوية

سمير الشريف

مهما تنوعت الدوافع وراء تنامي ظاهرة الرجوع لفترة الحكم العثماني، خاصةً في عهدها الأخير أيام الضعف والتراجع وسيطرة أزلام الاتحاد والترقي وتركيا الفتاة وغيرها، على تسيير دفة الأمور لأهداف كثيرة، ومهما كانت نوايا الكتّاب الذين تناولوا هذه المحطة الهامة من تاريخ منطقتنا سردياً ودرامياً أردنياً وعربياً -مهما كانت نواياهم- هروباً من مواجهة الواقع أو تتبع لعبة فنية لإسقاط الماضي على مجريات الحاضر، فإن هذه الكتابات وتلك الفترة الغنية تاريخياً وبحثياً ودرامياً، مما يمكن أن يسجل فيها من بدايات محاولات النهوض العربي لمواجهة الظلم، فإنها تستحق المزيد من المراجعات والدراسات المنصفة العميقة الجادة، ذلك أن التاريخ لم يقل فيها كلمة الفصل بعد.

«سفر برلك ودروب القفر»، المنجز الإبداعي الجديد للروائي الملتزم «سليمان قوابعة»، محطةٌ هامةٌ على طريق العودة للماضي القريب الذي لا زالت آثاره ماثلة، وهو هنا يعالج ثيمة التهجير الجماعي والرحيل والحصار، فـ «سفر برلك» تعود لقطار سكة الحديد الذي ارتبط بالترحيل القصري، وتمثّل كتابة الروائي «قوابعة» ذاكرةً غنيةً عن تلك المرحلة.

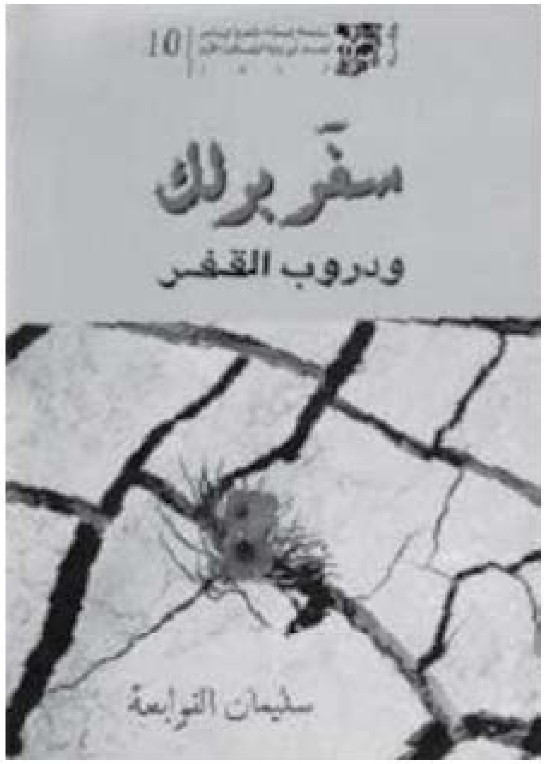
يحار المتتبع لهذا المنجز أي المحطات التي يقف عليها نظراً لثرائها وتنوعها، وأولها: تناص هذه الرواية واشتراكها بالفكرة مع ما وضعه الكاتب السعودي «عزيز ضياء 1914-1997» في مذكراته «حياتي مع الحب والجوع والحرب» الصادرة عام2005.

ثانيها: إن الرواية تلامس مكاناً وبيئةً خاصتين لا يعرفهما الكثير في جنوب الأردن بما فيه من فضاءات بدوية، حيث شكلت الرواية وثيقةً للأدوات والعادات والمفردات واللهجات التي كانت متداولةً آنذاك (أجراس المرابيع /القطيع / المرياع /عواء الذئب /بارودة أم رباطين /خرج الحمار / سعن الماء /خبز الشراك / هجيج العربان /خض السقا / إرع /إهرج /منعمي ضوك /شلايا الغنم /البيت المخومس /خباء المحرم...) والكثير من العادات واللهجات والأدوات، ص 24 - 26.

ثالثها: إن الرواية شكلّت أطلساً ملوناً للصحراء في تلك الأمكنة، وهاتيك الأيام سواء للنبات أو الأمكنة أو الطيور أم الحيوانات والغدارة وقطّاع الطرق وفقدان الأمن (الشيح / الرتم /العجرم /الطرفا /القطا /الحباري /الرها /باير /جبل الرحى /غديريّ العبد /الخنز /ديرة مغار /وادي العوافي /وادي اليتم)، ص111.

رابعها: إن هذه الرواية بحثٌ في أوراق تاريخ مطمور كاد أن يُنسى، وفيه تسجيلٌ أمينٌ وتوثيقٌ لآثار الحرب العالمية الأولى،

قاص أردني.



وملامسة بدايات النهوض العربي والتنوية لاهتمام البدو الرحّل بالتعلم والتعليم. ص 193 . ورصد وتتبع بدايات زيادة التواجد اليهودي في فلسطين في القدس. ص 112 .

أول ما عُرف عن الترحيل الجماعي ما قام به الأتراك لتفريغ المدينة المنورة من الرجال، لإضعاف الثورة والزج بهم وتشتيتهم في مناطق الشام وتركيا، وتجنيدهم أمام القوات البريطانية في كل من سيناء وقناة السويس وأوروبا. وقد تم ذلك التهجير والتشتيت بالقطار وسيراً على الأقدام وبواسطة القوافل.

يلفت الكثير في منجز الروائي هوابعة، زيادةً على ما ذكرنا فخصوصية المنطقة الجنوبية، حيث روائح الشيح والقيصوم والعرعر، ومسار شاعر العربية المتنبي بين مصر والعراق، وعباءة الأشعري يوم التحكيم فوق قمة أذرح، وهبات الأحرار ذوداً عن الحياض والكرامة والحمى، نقطة ارتكاز لتشكل الثورة العباسية. كل هذه منحت النص أبعاداً زادت في نجاحه وتألقه، وهو العمل السادس للروائي هوابعة في حقل الرواية، والتي نال عليه جائزة التفرغ الإبداعي لعام 2010 . وفيه تعددت الأماكن والشخوص والبطولة المطلقة للصحراء، ورحلة البطل فيها رغم قسوة المكان وخطورة الوحوش، في بحثٍ عن خلاص، متتبعاً سيرة الأجداد الذين رفضوا الذل والتبعية واصطلوا بحرارة شمس وتذوقوا طعم البداوة المميز، وعايشوا أبهة النقاء الفطري للحياة البكر التي لم تتلوث.

وظف الروائي في نصه الجديد المونولوج والنهاية المفتوحة والحسّ الشاعريّ والتشويق ولذة البوح الآسر. لئن أجمعت الروايات والمعالجات الدرامية التي تناولت فترة الوجود العثماني في بلادنا على تصوير القمع والتنكيل والظلم الذي وقع، فإنها لم تتطرق إلى العوامل التي كانت سبباً في النيل من الحكم العثماني والتسريع بانهياره، سواء أكان ذلك بالمؤامرات الدولية أو تسلل يهود الدونمة لمراكز القرار أو تغلغل أدوات الصهيونية العالمية في هدم النظام هناك، وما جرى من شراء الذمم تحت مسمياتٍ ساهمت في تراجع اقتصاد الدولة وتفشي الأمية وتضاؤل فرص التعليم، مهما تكالبت جميعها في سقوط الخلافة التي توخت أساطيلها بلاد الغرب.

في هذا الجانب يُشار لمحاولة الكاتب السعودي الدكتور منذر قباني في روايته «حكومة الظل» الصادرة عام 2007 والتي لامست هذا الجانب بفنية راقية، رغم ما اعتور التجربة من هفوات، مما يحتاج لمعالجةٍ مستقلةٍ خاصة.

التأملات الأنثوية الشاردة في مجموعة «تأخرت جداً»

د. عماد الضمور

تعكس المجموعة القصصية الثانية للكاتبة الأردنية ماجدة العتوم «تأخرت جداً» بوحاً أنثوياً واضحاً، لا يمكن إنكاره، أوتجاهل دلالاته، فهي مسكونةٌ بعالم الأنثى، وكاشفةٌ لهمومها، متجاوزةً لغة الصمت إلى تلقائية السرد، وحميمية الحوار الوجداني بطبيعته الآسرة، وخصوبته العاطفية.

تنبع تأملات ماجدة العتوم الأنثوية من مصادر متعددة، فهي «شديدة الارتباط بما حولها، وليست ميولها العاطفية، وكثافتها الوجدانية إلا انعكاساً، وامتداداً لجملة تأثيرات المحيط العام فيها، بل لم تقتصر على قصص النساء وحدهن، ولم تقتصر على عالم العواطف وحدها، وإنما اتّسع عالم القصة ليشمل مناخاتٍ متنوعةٍ فردية، وجماعيةٍ، وإنسانية، تبدو فيها المرأة كاتبة، ومكتوباً عنها»(1).

يُضاف إلى هذه المصادر الحُلم، بوصفه منبع الأنوثة الصافي، وحالته الخاصة بعيداً عن أيدي العابثين، فهو عالم المرأة الواسع، وفضائها الرحب، الذي تفعل فيه ما تريد، وتتمنى فيه ما تشاء.

تطرح ماجدة العتوم في مجموعتها القصصية بوحاً أنثوياً في ظل سيطرة عالمٍ ذكوري، مما جعلها تفرض أسلوبها، غير أبهة بقيود الواقع، ومحدداته السالبة للحرية، إذ نلمس طرحاً جريئاً للجنس، وما يحيط حوارته من تحفظٍ مألوف، وكأنّها تريد أن تبتعد عن الصمت الساكن في أعماقها؛ لتقترب من المسكوت عنه في عالم المرأة، العابق بالأسرار، فتجدها تصف لحظة انصراف الزوج، بعدما قضى شهوته:

«أراقبه... رجلاً سعيداً بإنجازه العظيم، برجولته التي ثبتت، بمتعته التي تحققت، أحملق في نظرات عينيه المنتصرة، أقسم أنّه كذلك، فهل انتصر علي، أم على نفسه أم على عالمٍ بأكمله؟ وسرعان ما يتحول كلامه المؤجل إلى كلام مؤجج، يسألني وأنا ألفلف هزيمتي جيداً تحت الغطاء: هل من فطور؟ أضع نصف وجهي تحت الغطاء خشية أن تفلت مني صرخة أو دمعة، وأُهمهم: لا، أنا متعبة»(2).

إنّها أسئلة قلقة، ومقلقة في الوقت نفسه، تبحث في كنه هذا اللقاء الفطري، وتبعاته العاطفية، وكأنّه هاجس الأنثى على الدوام، أهو حبٌّ، أم خديعة؟، لذلك فإن طرح ماجدة العتوم لهذه القضية لم يكن من أجل الإثارة، أو لفت الأنظار، بل جاء تعبيراً عن مأساة الأنثى، وشغفها في البحث عن الحبّ الذي تسمو من خلاله، محققةً وجودها، فكانت لغتها الممزوجة بالحرية، والنازفة بالآلام، حيث تبوح بطبيعة العلاقة بين الزوجين: «هما اثنان، يلتقيان في الاستراحة، بين سفرين.. يراجعان دروس الغياب، ويتحاسبان بكلّ أمانة.. وينام كلّ منهما في الاتجاه عكس الآخر، فإذا فزت شهوة مفاجئة بينهما.. ينشب حبٌّ حارٌّ في التو، واللحظة. ويتعانقان،

باحث وأكاديمي أردني.



ويتصارعان، ويمضيان إلى آخر الصفحة: ليتسللا صامتين... في هذه اللحظة ينطفئ الحبّ الشيطاني الذي نشب فجأة، ثم يموتان.. كلّ في الاتجاه عكس الآخر»(3).

ومن ناحية أخرى، جاء توظيف الكاتبة للجنس توظيفاً فنياً، يخدم السرد ، ويُفصح عن طبيعة الأحداث، وتبعاتها النفسية، مما يجعل المتلقي يضع يده على محاور الإحالة السردية المتحققة في النص بفعل ثقل الأنا الساردة، ومحاولتها استعادة توازنها، كما في مقدمة قصتها «تأخرت جداً»: «اشتهيتك حقاً، وأغلب الظن أنني اشتهيتُ فيك استحالتك.. غمزتني بطرف عينك، ورسمت ابتسامةً خبيثةً على شفتيك، لم أستطع مقاومة ذلك السحر، تبعتك.. سرت خلف شبحك، أتبع رائحة عطرك التي عبأت روحي، وفاضت عني.. ظلك الطويل كان يغطي مساحةً كبيرةً من الممر.. كانت أطراف أصابعي تطأ نهاية ظلك.. ما أطولك! ما أحلى أن تجد المرأة رجلاً طويلاً يحبها! هكذا تفكر الفتيات دائماً، وفي تلك اللحظات فكرت مثلهن.. ما أطول الممر أيضاً!»(4).

إنّ رغبة القاصة في الإمساك بتأملاتها الشاردة دون قيد، جعل النص الإبداعي يبوح بكثيرٍ من الرغبات، وسمح بحدوث انفلاتٍ وجداني، أبرز السرد فاعليته، وكشف عن ماضٍ يبدو منقطعاً عن حاضر المتكلم، «فهذا التواتر الكثيف للأفعال، والتراكيب الموضوعة في صيغة الغائب، والتي تدل على الحاضر، يخلق تطابقا أوليًا بين حاضر الغائب المسرود عنه، والمشار إليه بصيغ الغائب، وبين حاضر السارد»(5).

ولعلّ الرغبة في إبراز طبيعة المسرود حاضرةٌ في قصص ماجدة العتوم، فهي ذات طبيعةٍ تصريحية، ذلك «أن المرأة تعيش نفيًا وجودياً، وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز، والكتابة، تنتج كتابةً جذرية. والمعلوم أن كتابة النفي، والإقصاء، والخطر، والسجن، هي من أشد الكتابات عنفاً، حين يصبح الكلام غير ذي جدوى بالنسبة للمرأة، أو حتى بالنسبة للرجل، أو حين يغيب التواصل بواسطة الكلام، تغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه الغياب، وطريقةٍ لمساءلةٍ جذريةٍ للرغبة»(6).

وهذا ما سعت القاصة إلى تجسيده، إذ تستثير مشاعر المتلقي بذاكرة حيّة، وزمن مكثف، ينشط لتصوير واقعٍ يحكمه التشتت، والاختلاف، فنجدها تقول: «ومن شأني أن أراقب رجلاً ينسل من فراشي إلى حمام دافئ، يحلق ذقنه، ثم يلبس، ويتعطر، فيبدو بكامل أناقته، بينما أكون بكامل انهزامي، لا أعرف سبباً لذلك، لكنني أحسّ فراشي بارداً كأن أحداً لم يشاركني فيه، وكأنني قضيت تلك الليلة وحدي، وأن صوت ذلك الطفل الباكي الذي جعلني لا أنام طوال الليل، لم يكن

سوى صوت طفلة سكنتني، طفلة انتُهكت حقوقها، واغتصبت طفولتها، فصار كلما مسني رجلٌ، تستيقظ تبكي حتى تخرج مني تماماً، وبذلك تحرمني متعة اللقاء الكوني، وتُشعرني أن فشلها لم يكن شأني»(7).

إن سعي الكاتبة لترسيخ الهوية الأنثوية في ظل واقع ثقافي ذكوري واضح في المجموعة القصصية، فكان البوح المباشر بكلّ جراءة لقضايا تسعى معظم المبدعات إلى إبرازها، والدفاع عن واقعها المأزوم.

وهي بهذا النسق السردي، تقوم « بوظيفة المحفّز على الحوار الداخلي، أو المونولوج الباطني، إنّها تذكر المرأة بحقيقتها، وبشاعة واقعها»(8). وهذا يُدخل المتلقي في متاهات الأنوثة الحميمة، ومكابداتها الجميلة، فتصبح الكلمات معها ذاكرةً مستباحة، تنهال عذوبةً، وتُفصح عن مسكوت عنه لا يمكن تجاهله، فكان بوحها الشجي:« يمرّ في خاطري كيف أتصرف إن وقفتُ قبالتك؟ ماذا أفعل إن التقت عيناي بعينيك؟ أخشى أنني سأهرب، لا، ليس معقولاً أن أهرب بعد تعب المطاردة؟ ولا أزال أركض لاهثة خلفك.. ما أبعدك عن ظلك! أجزم أن امرأة خلفي.. تجري وراءك، فهناك طقطقة حذاءٍ أنثوي جداً أسمعها ورائي، تحاذيني تماماً، ثم هاهي تتقدمني، وتسبقني إليك.. ما بي؟»(9).

إنّ تأملات الكاتبة الشاردة يمكن التقاطها في المجموعة القصصيّة، فهي تأملاتٌ تحتلّ فعلاً عاطفيّاً، لا يخلو من إعمال الذهن، يولّد فينا موجاتٍ أنثوية، تشعّ بجرأة البوح، ودفق الإحساس.

ولعلّ شغف القاصة بسرد أحلامها أخرج النص من عزلته اللغوية، وجعله تحت وطأة حدة الأنوثة اللهبة، التي أضفت على التراكيب اللغوية أناقة، وجمالاً، كما في حديثها على لسان بطلها عن الفتاة التي يحلم بها كلّ رجل:« مرّة أخرى لست ممن يبحثون عن الكمال، أبحث عن فتاةٍ تجيد وضع الزهور في زهريةٍ بشكل يتناسق مع الحظة التي نعيشها، فتاة تعرف متى تتكلم، ومتى تصمت، فتاةٍ لا تنبش الماضي حواليّ، بل تؤسس لغدٍ يزيدني تمسكاً بها، ولهفة عليها، أريدها أن تحبني كما أنا، فإن فعلت لن أتوانى عن أكون الرجل الذي في مخيلتها، فلكلّ امرأة فارس أحلام أيضاً، ربما أتى ثم سرعان ما رحل، وربما لم يأتِ بعد، فما المانع أن أشبهه دون أن أكونهّ! لأنني سأظل في النهاية هكذا كما أنا...»(10).

في عالم الأنوثة، تصبح الأحلام لا متناهية، وترتقي المرأة إلى الصورة « التي تتطابق مع ما تريده هي أن تكون، أو أن تمتلك»(11).

وإذا كانت المرأة في الحياة كما هي في الفن مثالاً للطبيعة الإنسانية، وصورة حساسة، فإنّ مرموزات اللغة، والرسوم المختلفة استمدت من الأنوثة نصيباً وافراً، لتشكّل ثقافة معرفية، كلما امتلكها المتلقي ازداد قرباً من النص.

في معجم ماجدة العتوم اللغوي، توحي الكلمات بكثافة تعبيريةٍ واضحة، تتطور معها المعاني إلى صرح جسدي لا يقبل إلا الاستسلام لعالم الأنثى، بعدما انتقلت الكاتبة بالأحداث من واقعها الملموس إلى فيضٍ تأملي، يصيغ وجداناً يتجه إلى جوهر الروح، ويستعيد أحلاماً نازفةً، قريبة المسافة من زمن متخيل.

وهذا ما جعل الحلم مصدراً لتأملاتها الشاردة، فهو ناضبٌ بالعطاء، يسمو بالأنوثة، كما في قصة (هو رجل لا يلفه الضباب)، إذ يشغل الحلم جانباً مهماً من الحوار الذي تُقيمه الكاتبة مع الآخر: « - أين كنت؟ وماذا كنت تفعل في الحلم؟

- كنت أهيىء أدوات الحلم الجديد، فأضع الورد، وأعدّ القهوة، وأرتب الكلام الرقيق لفتاة الحلم الرقيقة... المختلة.

ولمّا تأتِ بعد المرأة المختلفة، هو وحده المختلف، يرى أوضح من رؤيا الصباح، لكنه أبداً لا يتحقق؛ لأن امرأةً لم تفهم سره، ولم تُحط بروحه، فظل حلماً يراود الكون عن إمكانية تحقّقه، ويبقى إنّه موجود في مكان ما، إلا أنّ امرأته لم توجد بعد»(12).

وترى ماجدة العتوم العالم من خلال طفولتها التي تمدها بنصيبٍ وافر من التأملات، وتجعلها أكثر تعايشاً مع الواقع، ورغبة في اكتناه أسراره، بل تُضفي عليه باستلهامها للطفولة ألوانه الأولية، التي تطغى على كلّ الألوان، إذ تنبعث الطفولة فيضاً ساحراً، وألقاً دائماً» ومن قلب العتمة، تنبعث الحكايا، وهكذا كان أمرنا، عندما كنّا صغاراً ثلاثة، نجلس حول خالتنا الصغيرة، التي لن تعد صغيرة، كبرت، وصارت قصةً تشبه قصصها التي كانت ترويها لنا، عندما ينطفئ الفانوس، وتوزع علينا حبات القضامة التي اشترتها خصيصاً لهذه السهرة، وتحرص أن توزع الحبات بالتساوي بيننا، ويحدث أحياناً أن يسبقنا أخي الذي يتوسط بيني وبين أختي الكبرى، ويأخذ حبة زيادة، فنضحك.. ونطالب بحبة حتى نتساوى معه، ثم تبدأ الخالة الطيبة بسرد الحكايا عن الغولة الشريرة التي تظهر في الليل، وتخطف الأطفال من أحضان أمهاتهم»(13).

لقد أمدّت تأملات ماجدة العتوم حدود الواقع، ونقلته إلى اللاواقع، إذ تحمّل الحقائق على نحوٍ مضاعف في الحاضر، وقيمه، مما جعل انتماء القاصة إلى عالم الأنوثة، والجمال بطبيعته الأولى أعمق أثراً في النفس، وأعاد الذاكرة إلى حُلميتها، وقدرتها على تشكيل واقعٍ جديد.

الهوامش:

1 . ماجدة العتوم: تأخرت جداً، تقديم د. محمد عبيدالله، ط1، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2009م، ص 9.

2 . المصدر نفسه، ص 19.

3 . المصدر نفسه، ص 56.

4 . المصدر نفسه، ص39.

5 . مريم فرنسيس: في النص ودلالته(محاور الإحالة الكلامية)، ط1، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998م، ص162.

6 . حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ط1، منشورات أمانة عمّان الكبرى، 2007م، ص ص164 .165.

7 . ماجدة العتوم: تأخرت جداً، ص 18.

8 . محمد عبيدالله وآخرون: القصة في الأردن(أوراق ملتقيات عمّان الإبداعية)، ط1، بحث بعنوان « جماليات القصة القصيرة في الأردن (جيل التسعينيات)، منشورات اللجنة الوطنية لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية 2002م، ص162.

9 . ماجدة العتوم: تأخرت جداً، ص 40.

10 . المصدر نفسه، ص 27.

11 . حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة،ص 165.

12 . ماجدة العتوم: تأخرت جداً، ص25.

13 . المصدر نفسه، ص22.

الشعر العُمانيّ في القرن العشرين

د. محسن بن حمود الكندي

قراءة : د. عباس عبد الحليم عباس

تظلّ حاجتنا إلى الدراسات الاستقصائية والموسوعية حول شعرنا العربي الحديث ضرورة ملحّة، ذلك أن مثل هذه الدراسات ذات البعد الأفقي والعمق العمودي، تقدّم صورة مكتملة وشمولية عن الظاهرة الشعرية في زمان ومكان معينين، وبالرغم من أهمية الدراسات الفردية التي تصدر عن ديوان شعري هنا، أو ديوان هناك، إلا أنّ الدراسات الموسعة والتأطيرية هي التي تمثل الحقيقة التوثيقية، جنباً إلى جنب مع الحقيقة الفنية... وهذا بالتحديد ما يمثله كتاب الدكتور محسن بن حمود الكندي حول (الشعر العُماني في القرن العشرين) بجزأيه، وصفحاته التي بلغت ألفاً ومئتي صفحة.

وقد أكّد محمد الهادي الطرابلسي في تقديمه للكتاب، أنّ المؤلف حقق أكثر الأهداف التي ترجى من مثل دراسته، وسيطر على مادته، وبرهن على إحكام منهجه، فجاء عمله جمّ الفوائد علماً بأن مصادر هذه الدراسة النقدية الشعرية المنتمية إلى القرن كاملاً تتوزعها رقعة جغرافية ممتدة من زنجبار شرقاً، حتى أقطار الجزيرة العربية غرباً، ومن دول الخليج شمالاً حتى حضرموت والهند جنوباً.

وقد وصلت مدونة الشعر المدروس في هذا العمل إلى مائة ألف بيت لثلاثة وسبعين وخمسمائة شاعر، عشرهم تقريبا من زنجبار وبعض مناطق شرق إفريقيا.

اهتم صاحب الكتاب بالشعر العماني في مختلف تجاربه وأجياله: من تجربة العمود في طابعه الكلاسيكي القديم كما يمثله أبو مسلم البهلاني (المتوفى عام 1920) القائل في المباهاة بالوطن:

تفضّـــل بالزيـــارة في عمـــان
تجـــد أفعال أحرار الرّجال
تجد ما شئت من مجد وفضل
وأحساب عزيـــزات المنـــال
تجد من هيبة الإســـلام شأنا
عليه الكفـــر مبيض القـــذال
تجد همم الرّجال مصمّمات
بثأر الدّين ترخص كلّ غـــال

إلى تجارب الشعر الجديد لدى شعراء الحداثة وما بعدها، كتجربة سيف الرّحبي (المولود عام 1956) وقد ولع بتوظيف أساطير السحر المحليّة في شعره كما يتضح من قوله في «بورتريه سرور»:

◄ ناقد وأكاديمي أردني.

أشتم بخور السّحرة

هل أبحث عن نيران أخرى لحكمة الأجداد

وأرحل إلى أسواق بيع «المغيبين»؟

أم أرجع إلى مسجد الوادي

أحضّر قربان الجمعة؟

وفي تتبع القاريء لمصادر الباحث نجد أنه درس هذا الشعر في أكثر من مائتي ديوان مطبوع، وفي ستة وثلاثين ديواناً مخطوطاً، باذلاً جهداً كبيراً في الوصول إليها في مظانها المتفرقة، وفي 218 دفتراً شعرياً، وقد التقى بأكثر من خمسة وأربعين راوياً سمع منهم أكثر من 245 قصيدة مقطوعة، وحصل على قرابة 141 قصيدة و185 مقطوعة مسجّلة بالأجهزة السمعية والبصرية، نصوص أكثرها لم تطبع ولا كان لها أصل مخطوط. وهذا رصيد كبير إذا علمنا خاصة أنّ عدد سكان عمان في تعداد 1999 لا يتجاوز مليوناً ومائتي ألف نسمة، تضاف إليه الجالية العمانية بزنجبار، وذلك يفسّر مدى صدق القول الشائع منذ القديم في عمان من «أنّ وراء كل صخرة في عمان شاعراً» وهو قول قريب مما قاله القزويني صاحب كتاب «عجائب المخلوقات» في الأندلس من «أنّ أيّ فلاح يحرث بأثوار في شلب يرتجل ما شئت من الأشعار فيما شئت من المعاني» أو ما قيل في بداية النصف الثاني من القرن العشرين في شأن العراق أو في موريتانيا، بلاد شنقيط «بلد المليون شاعر».

ومما يحسب للباحث أنه ناقش الآراء السائدة في أطوار الشعر والأدب العربيّين، ورأى أنّها لا تنطبق على واقع الشعر والأدب بعمان، وشاطر زملاءه الباحثين الاقتراح بتقسيم آخر اعتبره أنسب للواقع، وناقش ما روّجه كثير من الدارسين من أنّ الشعر العماني الحديث هو وليد الشعر العربي، وأنّ رموزه ما هي إلا صور مطابقة له، وأبطله بالحجة والدليل، وبنى على أنقاض هذا الرأي أطروحة نراها مقنعة، تنصف الشاعر العماني وتثبت له شخصيته الفنية المتميزة.

وكان الباحث مدركاً أنّ الرصيد الضخم من الشعر الذي اشتغل عليه جدير بالدراسة المفصّلة في كلّ مرحلة من مراحله، وفي كل تجربة من تجاربه، بل وفي كلّ ديوان بارز من دواوينه ، وذلك من زوايا الأغراض والمعاني، والأساليب والدلالات فضلاً عن أنّ هذا الرصيد سيبقى مفتوحا أمام ما قد يضاف إليه من النصوص التي كانت معروفة ثمّ ضاعت، والمجهولة التي قد تكشف لاحقا مع ما ينبغي أن يتبعها من تحقيق وتوثيق ودراسة، ويضيف الطرابلسي بأن المؤلف اجتهد ووفق في الرؤية بوضع إطار لمزيد من البحث في هذه الأشعار يقوم على تقديم الخلاصة في موضوعاتها وأغراضها: النزعات التقليدية والتجديدية فيها، فنّياتها وآلياتها وصناعة المعنى فيها دون أن يقع في فخ القسمة الثنائية إلى شكل ومحتوى، بل جنح إلى تبويب طريف لقضايا الشعر، فتحدث عن قضايا الشعر والحياة أولاً، حيث فصل بين شعر العلاقات الخاصة وشعر المواقف الفكرية وخصّ الشعر في علاقته بإشكاليات صناعته بباب، فتدرج من الشعر المتحقق في الكلام إلى الشعر ذي الصيغة النقدية الضمنية، حيث يعود الشعر على ذاته داعياً إلى معالجة إشكاليات تداخل الأغراض والموضوعات وتفاعل النزعات الفنية والمحتويات الشعورية والفكرية، وخلاصة الأمر فقد دلّ الباحث على أنّ كتاب الشعر العماني في القرن العشرين في قسم كبير منه بحث شعري ودراسة مستفيضة وواصفة وشمولية، وتحليل نقدي منهجي، من خلال ما لفت إليه الأنظار من جوانب الإبداع والفن في القصيدة العمانية بوجه عام.

وقد لاحظنا أنّ كتاب الدكتور محسن الكندي يبين أنّ تجارب الشعر العماني في القرن العشرين مطبوعة في أغلب مراحلها بطابع التكوين اللغوي المتين والثقافة البلاغية العميقة في صبغتها التقليدية، كما لاحظنا أنه يبرز أثر العوامل الحضارية الخاصة بالثقافة العمانية الراجعة إلى عامل غلبة المذهب الإباضي على عقيدة الناس وسلوكهم في عمان، وأثره في تنظيم حياتهم وتوجيه أدبهم وفكرهم وسائر مجالات ثقافتهم وجهة عقدية مميزة بحيث لا يمكن فهم مظاهرها ولا تتبع مسالك تطورها دون الرجوع إلى الإباضية من حيث هي ثقافة متكاملة.

وبهذا نجد صاحب الدراسة معنياً بتحقيق أربعة من الأهداف هي:

أولها هدف تاريخي:

يتمثل في توثيق الشعر، والكشف عن رموزه المغمورين الذين لم تسبق دراسة تجاربهم، أو حتى الإشارة إليها، ويعتقد المؤلف أن عوامل كثيرة تضافرت في إخفاء أولئك الرموز، فظلت أسماؤهم مجهولة حتى عند المؤرخين العمانيين أنفسهم. ولتحقيق هذا الهدف عمد الباحث إلى (أرشفة) النتاج الشعري في القرن العشرين، عبر محاوره: المنشور في الصحافة، والمخطوط الذي لم ينشر بعد، والمروي الذي يقبع في صدور الحفّاظ والرواة مستخدمين في ذلك مدونات وإحصائيات شملتها ملاحق خاصة.

وثاني هذه الأهداف هدف موضوعي:

وغايته التعريف بالشعر، وتحليل أغراضه وفرز مضامينه، وذلك بغية الوصول إلى شخصية الشعر العماني في الفترة المدروسة وقد راعى المؤلف في ذلك أوجه الشبه والاختلاف بين تجربة هذا الشعر، ومثيلاتها من التجارب في الخليج والوطن العربي. وكان للإحصاء دوره في تجلية ذلك التوجه النقدي، الذي سعى إليه المؤلف جادا عبر محورين، الأول: موضوعي، والثاني: فني، وقد تناولهما من خلال عينة من الشعراء تشتمل على نماذج من الأجيال الثلاثة. كما كان اعتماده في تلك المعالجة على «المنهج الرامي إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون، لأن لكل منهما تأثيره الفعّال في التجربة الشعرية.

وثالث هذه الأهداف هدف فني:

يتوخى دراسة الظواهر الفنية، وإيجاد وسائل الاتصال والانفصال بينها وبين التجارب الشعرية العربية عن طريق عنصر المقارنة والتقابل، وكل ذلك من أجل الكشف عن شخصية الشاعر العماني، وإيضاح هويته.

أمّا آخر الأهداف، فهدف منهجي:

يستند إلى تناول تجربة الشعر العماني تناولاً علمياً، وللوصول إلى ذلك حرص الباحث في دراسته على أن تستمد حيويتها من الواقع النقدي الذي يصلها بتيار الدراسات التي قدمت عن الأدب العماني، وكان ذلك تحقيقاً لطموحاته الرامية إلى إيجاد بديل لما ساد بعض تلك الدراسات من تشويه للأعمال الأدبية، وعبث بقيمها الفنية، فيما عالجته من تقديمات سطحية اعتمدت الأحكام الجاهزة، واحتكمت إلى معايير خارجة عن العمل الأدبي.

وفي الباب الأول عن (واقع الشعر ومصادره ومراجعه) يدخلنا المؤلف في مراجعة تاريخية هامة عن الأدب العماني بين احتذاء النموذج ومغايرته، ليقف عند طبيعة الشعر واصداء مرحلة البعث والإحياء موضحاً أنّه وما إن طلعت تباشير القرن العشرين حتى نفض الشعراء العمانيون غبار القديم، وبدؤوا في التخلي عن لبسهم الرث الذي لصق

بجلودهم طيلة هذه الفترة (فترة قبيل القرن العشرين)، ولم يكن التخلي عن هذه الحالة إلا جزءاً من النهضة الشاملة في نفوس العمانيين تجاه مختلف أوجه الحياة، وطبيعي أن الإطاحة بأساليب الصنعة، ومحاولة بعث الشعر لا تتم بين ليلة وأخرى، فالمرحلة التاريخية التي عاشتها عمان في الربع الأول من القرن العشرين كانت تحتم على الشعر أن يسير في الطريق التقليدي أولاً، إذ لا بدّ للتيار الأصيل أن يأخذ مجراه ثم يفسح المجرى لسائر الروافد، ولهذا بدأ التجديد والبعث في الشعر العماني مع طلائع القرن العشرين بمبادرة قادها رواد الإصلاح والتنوير في المجتمع الذين يأتي في مقدمتهم: سعيد بن خلفان الخليلي، وأبو وسيم، ونور الدين السالمي، وأبو مسلم البهلائي وغيرهم. إن التجديد في الشعر العماني سواء هذه المرحلة، أو المرحلة التي ستليها، عكس الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، وما ارتبط به من مؤثرات وظروف أسهمت في تكوين ملامح مستقلة لشخصية الشاعر العماني.

وإذا تجاوزنا ما بذله المؤلف من جهود مهمة في الحديث عن مصادر الشعر العماني المخطوطة والمطبوعة والمروية والمسجلة، وغير ذلك ندخل إلى الباب الثاني الذي عنونه الدكتور الكندي (بالشعر والحياة) مبيناً أهم الأغراض الشعرية والمعاني التي طرقها الشعراء، من اجتماعيات وغزل ورثاء ووصف ومدح واعتذار وهجاء، وصولاً إلى شعر المواقف الفكرية السياسية والدينية والوطنية، داخلياً وخارجياً، وهنا يقف المؤلف عند تضامن الشاعر العماني مع قضايا الأمة وعلى رأسها (قضية فلسطين) موضحاً إننا عندما نتناول أصداء قضية فلسطين في الشعر العماني لا يهمنا كل ما كتب عنها بصفتها قضية العرب الأولى، فما كتب فيها كثير متنوع ، يكاد يشمل كل شعراء عمان منذ أواخر الثلاثينات وحتى الآن، ولكن الذي يهمنا – حسب رأي المؤلف - وعي الشعراء والكتّاب المبكر بها، فالمقالات والقصائد التي كانت تنشر في أواخر الأربعينات في الصحافة العمانية في المهجر الأفريقي حول تحذير العرب من هجرات اليهود، تمثل باكورة التفاعل مع هذه القضية، ولعل ناصر بن سليمان اللمكي وهاشل بن راشد المسكري ومحمد بن هلال البرواني وخالد بن هلال الرحبي، وصالح بن علي الخلاسي، من أوائل الشعراء والكتّاب الذين بدؤوا يتناولون هذه القضية، ولفتوا الانتباه إليها . يقول الأخير وتكاد قصيدته تكون أول قصائد مدونتنا في هذه القضية، فقد كتبها إبان المحنة الأولى لفلسطين، وربما في حربها الأولى (حرب 1948):

انصر فلسطين خير الدار إن لها
شأنا عظيما كما قد قيل في الخبر
ندعو الإله على الأعداء تشملهم
حوادث الخسف بالآصال والبكر
مزّق صياصيهم يا ربّ منتقما
كيلا يكون لهم في الأرض من وزر
يا غارة الله لا تبقي لهم أثراً
إذ لم يكن بعد كسر الجبر من أثر

ومن جانب آخر فمن أبرز ثمار عناية الشاعر العماني بقضية فلسطين الالتفات إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الخاص، وعدم الفصل بينه وبين الواقع العام، لأن المستعمر في نظره واحد، وهم في كل الأحوال ينظرون إليه على أنه مغتصب ظالم، والشعراء يستمدون من أفاعيله في فلسطين الصمود والصبر، يقول صالح العامري:

يا قلعة في ضمير الخلد مودعة
المجد رأيتك الشماء والغلب

قومي اقرئي صفحة التاريخ وابتسمي

لك النياشـــين والأقــواس والرتب

لك الجبال التي من صخرها انفجرت

مشاعل الفجر والأضواء والشهب

لك العمــاني يــرعى الـــود في دمــه

يهـابه الدهر والتاريخ والحقب

لـك الـــدم الأحمـــر القـــاني به عبق

وملحمات لك الأرواح والنجب

في هذه الأبيات يخاطب الشاعر وطنه مستنهضاً مذكّراً بالماضي المجيد ومستشرفاً المستقبل الذي يراه.

وكذلك تطرق إلى شعر الحكمة، والشعر التاريخي، والاجتماعي متناولاً العديد من القضايا كالعمل والعمال والمرأة، من ذلك ما حكاه عن قضية النظرة الدونية إلى المرأة. والتي عبّر عنها الشعراء على هيئة صرخة تقدّمها المرأة لزوجها. على نحو ما يفعل حسن المطروشي في قصيدته «صرخة زوجة مظلومة»:

من أين أدخل غرفتي؟

من أين أعبر من انكسارات السطور؟

الآه في شفتي صاعقة تدور

زوجي الحبيب:

صفعتني... وجلدتني

وصرخت في وجهي كعاصفة تثور

زوجي الحبيب:

صلبتني... كفنتني... ودفنتني

ونسيت أن الموت يعقبه نشور

زوجي الحبيب:

وأنت تسهر... أنت تسمر

أنت تمتهن الفجور

وتعود لي مترنحاً ما بعد نصف الليل

تحضنني كمفترس عقور

وتقول لي: إني أحبك... في فتور

دعواك فاضحة الملامح – كالتواء البغايا – كلها كذب وزور

وكأنني صندوقك الخشبي

تفتحه وتغلقه

وتخزن فيه غيظك

ثم يمنحك السرور.

وفي قضية العنوسة التي أخذت تنتشر في المجتمع جراء ارتفاع المهور والمغالاة فيها، يشير المؤلف إلى الشعراء الذين ينظمون قصائد ربما من وحي إبداء الرأي حلاً للمشكلة، فها هو يحيى البهلاني يتفرد بين أقرانه بمشهد درامي شعري سمّاه «أبتاه إني عانس» وفيه يقدم لقطات درامية شخصياتها «البنت» و«الأب» و«الأم» فالبنت «ليلى» التي أخذت تكفكف دموعها ندماً على ما أصابها يصوّرها الشاعر مخاطبة ذاتها فيقول:

أغدوت شاحبة الجمال وعانسه

عينـــاي رديّ بالدمـــوع المائسه

عيناي مالي أجتني ثمر التعاسة

والشقـــاء من الحيـــاة البائسه

ويرى الشاعر أن المشكلة تقع على الأب، فقد ماطل في زواج ابنته، وأخذ يستغلها ماديا متخذاً من راتبها مدعاة لعدم تزويجها يقول الشاعر على لسانها:

عشر من السنوات أعمل والزوا

ج أبـــي يقاطعه بـدون تردد

وأريتــه بتبسمي وبراتبــــي الـ

جذاب قلت: لعله قد يهتدي

أما أمّ البنت فما كان منها إلا أن تقف بجانب ابنتها:

إيه بنيّة قــد ظلمتك لـــم أكن

إلا بحــزم أبيك دون حساب

ويشترك عبد الله بن مبارك العبري مع البهلاني في تشخيص هذه الظاهرة، فهو يرى أن استشراء هذه الظاهرة في المجتمع إنما يعود إلى طمع أولياء الأمور، الذين يتاجرون بمهور بناتهم رغبة في الغنى السريع على حساب مبدأ الزواج وقيمه الجوهرية، لذا يزجي نقده اللاذع لهؤلاء الأولياء الذين ما انفكوا يبيعون بناتهم فيقول كاشفاً غاياتهم المستورة: (البسيط)

عمّاه مالك والخطاب قد شابـوا

ودون بنتـك أبــواب وأبــواب

عــرفت ســـرك مبداه وغايتـه

لقد دعتك لحب المال أسـباب

نقش الريال سباك اليوم رونقــه

ومدحة الناس سمسار وأربـاب

تبني العمارات في الدنيا وتعبدها

وكم من الناس لما أنّ بنوا غابوا

وإذا كان الجزء الأول من الدراسة قد تكفّل بمقدمات تاريخية وتوثيقية وموضوعية، وضعت القارىء في مناخ النشاط الإبداعي الشعري العماني داخل بيئته ومسيرتها الزمنية كما حددها المؤلف، وهو جهد لم يتوفر – على الأغلب – في كثير من الدراسات التي تنحو إلى التعريف بالنشاط الشعري في قطر عربي هنا أو هناك، فإذا كان هذا هو حال الجزء الأول فقد جاء الجزء الثاني لمعالجة قضايا التطور والتجديد في النص الشعري العماني، مقدماً دراسة فنية لمظاهر ذلك كلّه، بدءاً من أشكال النص الشعري الجديدة وانعكاسات التغيرات الفكرية والثقافية على هندسة الشكل الشعري وصولاً إلى قضايا الحداثة الشعرية التي مثلت هواجس جوهرية في حركة نقد الشعر العربي الحديث والمعاصر. وخلاصة القول فإن المؤلف يكتفي بالقول إنّ الشعر العماني في القرن العشرين تطور على غرار تطور أمثاله في الشعر العربي. فالجانب الموسيقي والإيقاعي تحوّل من نظام القصيدة التقليدية القائمة على وحدة البيت والقافية إلى القصيدة المنبثقة عن أشكال هندسية ونزعات فنية، كالثنائيات والثلاثيات والرباعيات والمخّمسات والمسبّعات والمعارضات والمشجرات والتأريخ بالشعر. كما وصل هذا التطور ذروته باستحداث قصيدة الشعر الحر ذات القوافي المرسلة وانتهت إلى ما يسمّى بقصيدة النثر.

وقد تفاعلت أساليب النظم مع ظروف العصر، فالمعجم الشعري تراوح استخدامه بين الألفاظ الدارجة والجمل المألوفة والشائعة والشعبية، واستخدام غريب الألفاظ وفصيح التراكيب والتعبيرات التراثية التي تقترب من القوالب الجاهزة، وينسحب هذا على شعر النزعات الفنية وأشكال هندسة النص حيث التأثر بالملامح الرومانسية ولا سيما في قصائد الغزل ووصف الطبيعة. أمّا الرثاء والمديح والهجاء وقصائد المديح السياسي، والشعر الوطني والقومي، فإن الصورة انبثقت عن الأساليب القوية الناجمة عن الخطابية التي حظيت بها القصيدة الكلاسيكية في أبعد معانيها.

ومن جانب آخر تراوحت هذه الصورة، بين القوة والضعف، وإن كان عنصر الضعف ساد أغلب التجارب ولا سيما في الاتجاه التقليدي، ويتضح ذلك من خلال كثرة استعمال اللغة المباشرة المقررة والمسطحة التي تهوي أحياناً إلى الدرجة التي تكون فيها باهتة لا جمال فيها ولا رونق، ومع ذلك فإن هذه الصورة عرفت بعض التطور على يد الجيل الجديد ممن تأثروا بالشعر الوجداني، فكانوا أكثر اهتماماً بالجانب الفني / العاطفي وأقل عناية بالموضوعات السياسية ذات الوعظ والإصلاح مما أكسب الصورة لدى بعضهم نوعاً من الحيوية والتألق.

وكما تطورت بنية القصيدة من ناحية الإيقاع كما يوضح المؤلف، تطورت أيضاً في بنيتها التعبيرية، وتميزت لدى كل جيل بسمات معينة، فقد لاحظنا مثلاً أن البنية التعبيرية في القصيدة التقليدية ظلت تعزف على تيار الأسلاف مستخدمة الأسلوب التقريري المباشر، غير أن الاتجاه الجديد حاول تطويعها مستخدماً بعض آليات شعر الحداثة ومصطلحاته وإن ظلّت مثل هذه الآليات منحصرة في تجارب قليلة ومحدودة، وما إن ظهر الجيل الجديد التي أصبحت تنظر إلى التجربة الشعرية على أنها نمو لتحدث داخل إطار فني يتوحد فيه المضمون والشكل معاً.

وبعد: فمن خلال هذه النتائج التي وصل إليها، يمكن القول إن الشعر العماني في القرن العشرين جمع بين القوة والضعف حسب تنوّع التجارب واختلاف المواهب، وقام على آليات التطور والانحسار التي عرفها الشعر العربي في تاريخه الحديث والمعاصر يحدو شعراءه الرغبة في التقدم نحو تغيير الرؤى، والارتقاء بالنص الشعري مبنى ومعنى إلى حالة جمالية، ومستوى فني أرفع، مع الأخذ بعين الاعتبار ضرورة التفات الشاعر إلى قضايا جوهرية وأساسية في مجتمعه، ومحيطه الإنساني، بعيداً عن انحسار الرؤية الفكرية والفنية، وسجنها في أطر ضيقة لا تمثل إبداعاً حقيقياً، بقدر ما تعكس ادعاء واستعراضاً شعرياً، تؤكد هذه الدراسة المهمة أنّ الشعر العماني الحديث نأى بنفسه بعيداً عن هذا المأزق – وبرغم لحظات تاريخية متقطعة من التراجع الفني – فقد ظل الشعر العماني منجزاً إبداعياً لافتاً في حركة الشعر العربي، من المحيط إلى الخليج.



لوحة للفنان فادي حدادين / الأردن

قراءة في «أبحاثٌ في مدونات روائية»

للدكتور محمد عبد الله القواسمة

صفوان البخاري

يتناول الدكتور محمد القواسمة في كتابه «أبحاث في مدوناتٍ روائية» بالدراسة ظواهر بعينها في عشر رواياتٍ مختارة .

إذ يبحث في المرجعية الفكرية لروايات غالب هلسا متخذاً «السؤال» نموذجاً، تم تقنية الموت في «سحب الفوضى» ليوسف ضمرة، وبلاغة التشكيل في رواية سالم النحاس «تلك الأعوام»، ويبحث في افتتاحية «ليلة ريش» لجمال ناجي، وقراءة من خلال عنوان «الصحن» لسميحة خريس، وشخصية الأب عند تيسير السبول في «أنت منذ اليوم»، وأسئلة التركيب لدى هاشم غرايبة في «الشهبندر» ومحمولات المكان عند عبد الناصر رزق في «ليلة عيد الأضحى» وفوضى الكتابة في «شرفة الهذيان» لإبراهيم نصر الله، ويختتم بالزمن النفسي في «قصة حب مجوسية» لعبد الرحمن منيف، كما يختتم مقدمة الكتاب بقوله «في النهاية آمل أن أكون قد قدمت في هذا الكتاب فائدةً للقراء والمبدعين، وساهمت في خلق حالةٍ من التساؤل والقلق حول ما يصدر من أعمال روائيةٍ، ويظل ما جاء في الكتاب مجرد أراءٍ وأفكارٍ لا تخضع للمعرفة والعلم فقط؛ بل للذوق والاجتهاد الشخصي أيضاً»(1).

اتّبع المؤلف منهجاً لم يغادر المدونات المدروسة إلى المؤلف نفسه والظروف المحيطة بعملية الإبداع؛ إلا لتعزيز رأيٍ أو شرح فكرةٍ أو تفسير ظاهرة؛ منهجٌ لا يستدعي الخارجَ إلا حين يتطلب الداخل؛ لذا فكل التقدير للنص الإبداعي الذي نُدين له بالمتعة الجمالية والعقلية سواء تميّز أو تواضع؟ يقول المؤلف:

«كل التقدير إلى النص؛ لأنه الوحيد الذي أحُسُّ بأني مدينٌ له، فهو الذي يمنحني اللّذة العقلية والجمالية سواء أكان متميزاً أم متواضعاً «(2).

وهنا نخالف الدكتور القمواسمة؛ فنبادره بالسؤال الاستنكاري:

كيف لنا أن نُدين للنص وكيف يمنحنا اللذة العقلية والجمالية؟ إن كان نصاً متواضعاً؟ وتواضعاً منّا نترك السؤال برسم الاجتهاد والمتتبعين حتى حين.

يبتدىء الدكتور القواسمة كتابه بمناقشة «المرجعية الفكرية» لروايات غالب هلسا؛ رواية «السؤال» نموذجاً، فيذكر أن ما يغرى بدراسة «السؤال» هو ما نعرفه من حياة غالب هلسا والظروف التي واكبت كتابة الثلث الأول من الرواية بمصر؛ قُبيل اعتقاله عام 1976، عقب ندوة اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين عن المخطط الأمريكي في المنطقة، التي انصب الهجوم فيها على سياسة السادات وقطيعته مع الثورة الفلسطينية وتحالفاته التي انتهت إلى كامب ديفيد، حيث اعتُقل وزج به في سجن الترحيلات ثم ترحيله إلى بغداد،

كاتب أردني.



بعد أحدى وعشرين سنة قضاها في مصر وكانت أخصب سني حياته، لكنه استطاع انقاذ المخطوطة من بيته. وتتناول الرواية شخصية واقعية أقلقت مصر وإعلامها عام 1961: إنها شخصية محمود سليمان السفاح الذي هرب من السجن وارتكب سلسلة من الجرائم: التي جذبت أجهزة الإعلام على متابعتها حتى أصبحت قضية رأي عام، حيث جسده الروائي كرمز للسلطة زمن عبد الناصر وعكس التوافق بين السلطة والسفاح وأنهما وجهان لعملة واحدة. وكشف حقيقة السلطة التي تُسخر الصحافة لتشغل «الرأي العام» بقضايا ثانوية، وكان ذلك بتواطؤ الحكومة؛ واستخدام الصحافة للسخرية من الحكومة وتصريحات المسؤولين هي تقنيةٌ مضادةٌ لدى غالب هلسا الذي استخدمها سابقاً في رواية «الضحك»، لكن السلطة تقوم باتهام من يتهمونها بالتهاون في الكشف عن السفاح بأنهم عملاء يحاولون استغلال قضية السفاح للإساءة للحكومة الثورية الاشتراكية. في حين أنها هي التي تقوم بقهرهم واستعبادهم كما يفصح الراوي العليم؟! أما فيما يتعلق بالسفاح نفسه وتبنيه لبعض المظاهر الإيجابية: مثل أخذ المال من الأغنياء واعطائه للفقراء: في مقابل المنجزات التقدمية التي كانت تتم زمن عبد الناصر مصاحبة لمظاهر الاستبداد والقمع «الحق أنه كان يتبنى أكثر الأفكار شيوعاً وعامية: الرسمي منها والاجتماعي»(3). ويلخص هلسا رأيه في نظام عبد الناصر «إنه نظامٌ قمعيٌ صاحبته إجراءاتٌ تقدميةٌ أعتمدت الأسلوب البيروقراطي القمعي لتنفيذها، ولم يعتمد المبادرة الإنسانية الحرة: نظامٌ قائمٌ على فلسفة أن الانسان خاطئ في العمق (تحت ظل الفاشية)، والشعور بالخطيئة يولد الشعور بالندم، أي أن الضحية تتبنى وجهة نظر الجلاد فيصبح القمع مبرراً»(4). وقد أفاد غالب هلسا من تجربته في سجون كثيرة في عمان وبيروت وبغداد والقاهرة. وتظل تجربة السجن في مصر من التجارب القاسية في حياته. دخل سجن القلعة مع عدد من المفكرين والإدباء كلطفي الخولي وجمال الغيطاني وصبري حافظ، واستمر تعذيبه الشديد ستة وثلاثين يوماً. وجسد عذابات السجن في رواياته كلها وليس «السؤال» وحدها. حيث يرد ذكر السجن والتعذيب وطبيعة السّجان. ولا يمكن الكتابة عن السجن دون الحياة داخله: «فهي تجربة لا يمكن أن تُرى من الخارج»(5) كما يرد الفكر الماركسي في الرواية كعنصر أساسي في أجواء السجن «ويتطابق موقف بطل الرواية مع موقف غالب هلسا نفسه. فلم يكن ماركسياً عقائدياً متزمتاً أو تقليدياً جامداً. بل كان منفتحاً على الأفكار المختلفة. كان غالب رجل فكر وأدب ونقد وكان ثورياً يحمل أيديولوجية ماركسية – ولكنه نأى عن القوالب الجامدة في فهم ورؤية الأدب والرواية والنقد: ولم تكن للماركسية لديه ديناً لا في الأفكار السياسة ولا في الفكر ولا في الأدب»(6) وتجلّى في الرواية تداخل الأفكار الشيوعية وامتزاج السياسة بالجنس. إلا أن الجنس طغى عليها. فأدانت نظرة الرجل إلى المرأة إدانة تنتقد الواقع: حيث تبنت الواقعية

الاشتراكية في تحول المومس في الرواية إلى امرأة فاضلة تفهم الواقع وتتصدى لتغييرة وكأنها «الأم» عند مكسيم غوركي، المثال الأعلى لتلك المدرسة وأخيراً بدى غالب كاتباً واقعياً يعتمد الماركسية ويفيد من تقنيات الرواية الغربية كما عند كافكا وفوكنر وغيرهما، ومن مدرسة التحليل النفسي وخاصة فرويد ومن المدرسة الظاهراتية كما في «جماليات المكان» لدى غاستون باشلار الذي قام غالب بترجمته.

تبدأ رواية «سحب الفوضى» ليوسف ضمرة بعجائبية تستدعي أبلغ أمثلة مسرح اللامعقول من القرن الماضي، إذ يتوسل بطل الرواية المتوفى بألا يجري تشريح جثته، لأن ذلك يؤلمه؟ خاصةً وأن وفاته كانت طبيعيةً مثل معظم البشر، تلك العجائبية التي تقبّلها المتلقي مثل الطبيب تماما؛ الطبيب الذي استجاب لتوسلات الجثة وغادر مبتسماً ولكنه يتهيأ ليعيش التجربة من داخلها ويتعرف عالم ما بعد الموت، إنه يرغب في تخطي الحدس، وتجاوز أفكار الطب والدين، فالموت مثل الولادة تجربةٌ حدسيةٌ لا نعرف عنه شيئاً إلا من خلال التقارير؛ ويستشهد الدكتور القواسمة بقول فورستر «نحن وُلدنا، لكننا لا نتمكن من تذكر الشئ الذي تشبهه الولادة. والموت أت، ونحن أيضاً لا نعرف ماذا يشبه.تجربتنا الأخيرة مثل تجربتنا الأولى تجربة حدسية»(7) ويتكئ ضمرة على تقنية الموت في رسم عالم الرواية، ويتناول الانتقال من الواقع إلى الموت حتى نهاية الرحلة والموت في خاتمة الرواية «ويشكل تكرار الموت نقاطاً ارتكازية للسرد لإبعاد الملل عن القارئ وتذكيره أن ما يقال له تأثيره وسطوته لأنه ببساطة يصدر عن ميت، والميت لا يكذب أهله» كما أدى استخدام تقنية الموت إلى اتساع عالم الرواية حتى أن الدكتور عبد الرحمن ياغي يرى: «أنه على الرغم من قصر الرواية في صفحاتها التي لا تبلغ الستين، لم تترك شارده ولا وراده إلا احصتها»(8) ولعل مبالغة الدكتور ياغي تعود الى تعدد موضوعات الرواية، حيث يلج البطل عالم الواقع ليتحدث عن أي شئ وبخاصة الثالوث المحرم «السياسة والجنس والدين»، سياسياً وجد العالم العربي يعيش في جحيم صنعه الساسة، وقد تبخر حلم تحرير فلسطين، وتم غزو لبنان فانكشفت عورة القمم العربية وتُوجت بمذابح صبرا وشاتيلا كامتداد لنكبة فلسطين ومهازل جيش الإنقاذ، لكنه يُعلي من شأن المقاومة الفلسطينية أما في الدين فيبدو كافراً بكل شيء تحت وقع سنابك واقع مأزوم مهزوم، وفي الجنس تتبدى الأشجار في عيني الراويّ نساءً عاريات، وتتجلى شبقية الشخصية في مواضع كثيرةً «كل الأصناف دائمة الخضرة والمغرمة بالعري للاستحمام في مطر الشتاء، الشجرة امرأة تخلع ملابسها وتستحم»(9) وكأن الرواية تؤسس لرؤية فكرية وفنية لأعماله اللاحقة كـ «أشجار دائمة العري».

يناقش الدكتور القواسمة بلاغة التشكيل في «تلك الأعوام»(10) للراحل سالم النحاس، تلك البلاغة التي تحثُّ إشارات العناوين على تنويرها، بلاغة التشكيل التي تصنع الرواية وتثير التساؤل عن طرائق القص وسبل تحقيقه. تواجه «تلك الاعوام» تنوعاً في عالمها التشكيلي، من خلال توظيف الأجناس الأدبية، واستخدام تقنيات سردية عديدة، إذ توظف الرواية القصة القصيرة ومسرحية الفصل الواحد وتحمل الملحمة في البنية العامة، وكل قصة من القصص الموظفة تُشكل محطةً مهمة من محطات حياة «دروبي عواد «فقصة» وهج الضحى «تروي قصة ميلاده على البيدر في موسم الحصاد، و«السوط» تتقصى تركه مدرسة الكنيسة بعد لطمه للخوري المدير لأنه ضربه بالسوط، أما «المجنون» فتسرد قصة مساعدته لوالده في الهجوم على الضابط التركي الذي حاول منعهما من السباحة ، فانقض عارياً ليعض الفارس في إليته، وتسرد «العريس» قصة زواجه غير المتوقع، في حين يغدو أباً في «قوس النصر» التى تقص حيثيات التحقيق عقب قذف سيارة الضابط البريطاني بالحجارة، أما حرقه لبيدر القمح لأن تعبه كان سيوزع بين صاحب الأرض وأصحاب الديون فقد ورد في قصة «الطلقات» وتتابع دروبي جندياً في الجيش باسم سليم عواد بناءً على نصيحة الممرض المرتشي الذي تغاضى عن فشله في الفحص الطبي، ثم نراه على خط النار يُردي جندياً اسرائيلياً ليتفاجأ بإعلان الهدنة بين العرب وإسرائيل

ذلك ما نقرأه في قصتي «الدوائر» و«الخفير» وتنتهي قصة «السقف» بانفجار وابور الكاز واحتراق المنزل وانهدام سقفه إثر استخدامه للبنزين المسروق، وفي «الرسالة» يطلب دروبي من ولده بيدر مساعدة جارهم في كتابة رسالة لطلب المساعدة من هنري جويس صاحب البطاقة التي وجدها في صُرّة وكالة الغوث (المؤن)، وفي «البصمة» يفشل دروبي في اقناع ابن أخيه السجين سامي بالاستنكار من الحزب الشيوعي؛ فيدرك أن سامي حصانٌ حرٌ أصيل، ويختتم الرواية بقصة «المجنون2» حيث نشاهد دروبي خلال أيلول 1970 شيخاً متنقلاً محاولاً إيقاف اقتتال الإخوة وشرود البوصلة.

يرى الدكتور القواسمة أن توظيف القصة في بنية «تلك الاعوام» توظيفاً موضوعياً غير مقحم، يحافظ على تطوير السرد وتناميه مع تسلسل الزمن ليُظهر حركة المجتمع خلال تلك الأعوام، كما يوظف النحاس المسرحية في تطور الرواية ونمو أحداثها عبر مسرحيتين قصيرتين توفرت عناصرهما في المحاكمتين اللتين تنتهيان بسجن دروبي وطرده من الجيش؛ والعناصر حسب أرسطو هي: وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الموضوع.

كما اتّسمت «تلك الأعوام» بالطابع الملحمي في التسلسل الزمني واتساعه، وحركة المجتمع من خلال بطولة دروبي؛ البطل الشعبي الواقعي الذي لا يتصف بالكمال والثبات كما البطل الملحمي، فهو بطل ينتصر في موضع وينهزم في آخر. وتستخدم الرواية التراث الشعبي الذي وسم الرواية بمزيد من الواقعية والغنى، كما تستخدم تقنية الرسالة والمذكرة في صنع عالمها التخيلي.

تجلت بلاغة التشكيل فر رواية «تلك الأعوام» في رسم معالم واقعية لرواية سياسية قدمت المجتمع الأردني في فترة مهمة من تاريخه امتدت منذ أواخر العهد التركي إلى سبعينيات القرن العشرين، عبر الأحداث التي مر بها بطل الرواية الواقعي الملحمي الذي تطور وعيه الفكري ليمتلك الوعي الكافي بحركة مجتمعه في النهاية، فيندفع لتغييره والتأثير فيه، بطل الرواية الذي يرى فيه الدكتور القواسمة شخصية «الأم» في قصة مكسيم غوركي التي فهمت الواقع المتردي للمجتمع فهبت لتغيرة، وهي مهمة جماهير الشعب بمختلف فئاتهم وثقافتهم ليحلموا بتغيير الواقع ، كما وصفه الراحل سالم النحاس في شهادته الإبداعية(10) في ملتقى عمّان الثالث: «بائع أحلام التغيير والثورة».

أكتفي بهذه الإضاءة المتواضعة على كتاب الدكتور القواسمة «أبحاث في مدونات روائية» التي تناولت فيها الروايات الثلاث «السؤال» لغالب هلسا و«سحب الفوضى» ليوسف ضمرة و«تلك الأعوام» لسالم النحاس ، وللحديث بقية.

الهوامش :

1- المقدمة ص 8.

2- المقدمة ص 8.

3- هلسا، غالب، أدباء علموني.. أدباء عرفتهم، جمع وتحقيق ناهض حتّر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 49.

4- هلسا، غالب، السؤال، ط2، دمشق: دار النديم، 1986، ص 12.

5- مقابلة مع غالب هلسا، جريدة البعث، 8/ 8/ 1988.

6- آغا، وفاء، الإنسان والمكان والنقد لدى غالب، إلى الأمام عدد 9 – 15/ 2/ 1990.

7- فورستر، إ . م، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلس/ لبنان جروس برس، 1994، ص 39.

8- ياغي، عبد الرحمن، مع روايات في الأردن، في النقد التطبيقي، عمان، أزمنة، 2000، ص 137.

9- ضمرة ، يوسف، سحب الفوضى، الأعمال الكاملة، عمان: منشورات البنك الأهلي الأردني، 2005، ص 526.

10- النحاس، سالم، وأنت يا مادبا وتلك الأعوام، عمان: (د . ن) 1993، ص 71.

خَيبة المُحتل في «ثورة النحل» لجاسر عموري

الجزء الأول من " أوراق من الذاكرة"

د. شوكت درويش

الذاكرة مخزنٌ ترتكزُ على المكان والزمان والشخص، ويبقى الشخص هوَ ثالثُ الأثافي ورأسها، يُثوِّر المكان تارةً، ويُثور الزمان تارةً أخرى، ويبقى الآخر - الشخص- ملتصقاً التصاقاً حميمياً مع صاحب السيرة يُثوِّرهُ متى هَيَّجَه المكان أو الزمان، أو مرَّ طيفهُ على الذاكرة.

وما حُبُ الدِّيارِ شغفنَ قلبي

ولكن حُبَّ من سكنَ الدِّيارا

والسيرة تاريخٌ مُجتمَعي، تؤرخُ لزمن كاتبها ،فيميل تارةً معَ مرابع الطفولة وما استقر في الذاكرة منها، حيثُ الأترابُ والأماكن، ويُعرِّجُ على بعض القيم المجتمَعية، وعلى بعض العادات والتقاليد، وما كان يشيعُ في ذلك الزمان من أكلات، وأهازيج ن وأغنيات، والعلاقات الأسرية سواء أكانت في أسرته، أم الأسر المجاورة ، أم أسر الأقارب، وعندما يشبُّ عن الطوق ويتنقل في أماكن بعيدة من مرابع الطفولة يربطُ بين حاضره وماضيه، ويبقى حنينه أبداً لأول منزلِ

في الفصل الأول: السباحة في الرمال

في إضاءة شائقة عن الثلاثي المتلازم- مُخَيَّر، مُسَيرَّ، مُقدَّر -عنوانها السباحة في الرمال يناقشُ جاسر عموري هذه المشاكل الشائكة بقوةٍ واقتدار؛ ليُنهيها بحوارية سريعة مع سمير القانوني الذي يرى أن القرار (بصوابه وخطئه) «لم يمتد إلا للحد المقرر له قدَرياً» ص 15؛بينما يرى جاسر أن الإنسان يُخطئ ويُصيب حسب خلفياته وقناعاته .

وفي إضاءات وسباحة في الرمال: يتعجل صاحب السيرة إبراز دوره مؤرخاً اجتماعياً لأحداث مُجتمعية صنعتْ التاريخ، وإن غابت عن صفحات الكتب، لمعَتْ على صفحات الذاكرة لتسطرها مضيئةً بعض جوانب ما كُتب وتزيدها إشراقاً ونوراً وتنويراً ليكون ثالثُ الأثافي وفي إضاءَة خاطفة يبرقُ ضوء وصفٍ لطولكرم - المدينة الفاتنة التي تنام مع غروب الشمس – وتكالب المستعمر على مر القرون على أرض فلسطين، وميلاده لأبٍ مُجاهدٍ، وبيع العملاء أنفسهم للمستعمر وللمحتل من أبناء صهيون، ويُفاجئنا بسمير الذي يقول «يا جاسر المال الكثير يعمي البصر والبصيرة، قال جاسر: يا سمير هناك أناسٌ تَتدَفَّقُ عليهم الأموال، لكنهم يُنفقون منها الكثير في أعمال الخير...»

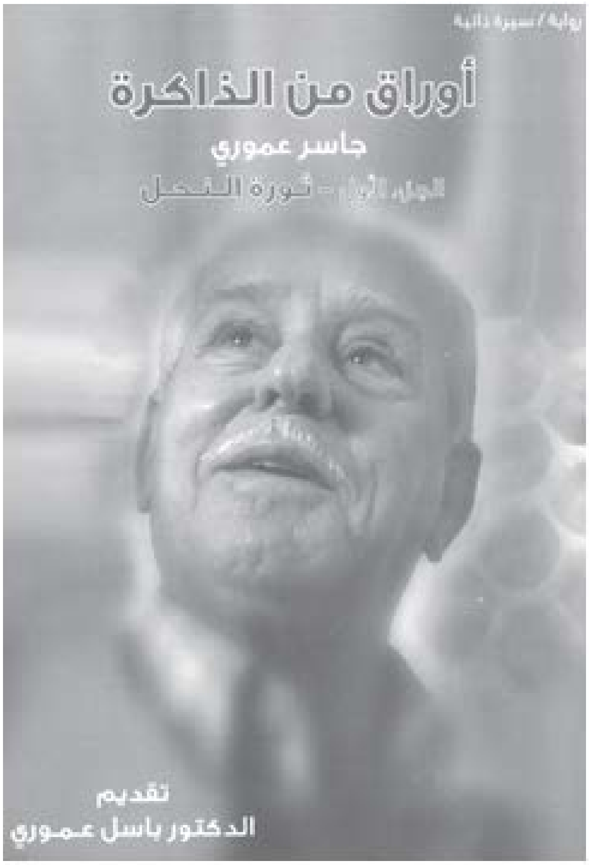
في الفصل الثاني: ثورة النَّحل

سلط الأضواء في هذا الفصل، على بطولات فردية لوالده، منها هجومٌ فرديٌ على قافلة عسكرية إنجليزية على طريق الطيبة – طولكرم جنوب غرب طولكرم، إلى نور شمس – طولكرم ،شرق شمال طولكرم ، وعودته إلى منزل والده (منزل العائلة) جنوب طولكرم وقد أصر فولبرك على أنّ العموري هو صاحب العمليتين وأمرَ بإحضاره، وأخلي سبيله

باحث وأكاديمي أردني.

لأنه وجدَ في بيته بلباسه العربي تحت زيتونة في حاكورة بيته، وقام والده بعدد من العمليات، واقتيدَ على (الشبهة) ليُسجَنَ في سجن عكا شمال فلسطين، واستطاعَ الفرار من السجن وحمل معه مفاتيح الزنازن التي غنمها من السجان، وقد عثر جاسر عليها مع مسدس له بكرةٌ كبيرة – أعاد جدّهُ له صلاحية العمل، فقد كان مختصاً بتصليح الأسلحة – والتجأ إبراهيم إلى الحرش – شرقي طولكرم – الذي يقف شامخاً فوقَ قمّةِ الجبل وآوى إلى مغارة طبيعية ، وباغته – وهو في غفوة تعب وسهر – شادنٌ، وحار في أمر نفسه، أيُعيد الشادن إلى أمه أم يأكله، وسمع خشخشةَ قادم جديد خمن أنها أمُّ الشادن، وإذا صاحبُ الخشخشة رجلٌ يَحملُ بندقية، وانقضَ عليه ابراهيم وأوثقهُ وعرف ان اسمه عبد الرحمن وهو من كفر صور وقد اختطف بندقيةً من جنود انجليز كانوا يشربون على طريق طولكرم – قاقيلية وفرَّ ليختفي في هذا الحرش، وبعد حوارية قنعَ عبد الرحمن بمقاومة المحتل الإنجليزي والصهيوني «أنا إبراهيم هاربٌ مثلك ولكن من السجن، أنا أقاتل الإنجليز واليهود الصهاينة، هل تنضم إليّ بعد أن تتدرب على البندقية – طبعاً أتمنى ذلك 4 ص26 ، وعلمه دروساً على المقاوم أن يعرفها ويطبقها من مثل: كتمان السر، والاختفاء والترصد، التدريب على السلاح الذي يستخدمه المقاوم من فك وتركيب وصيانة وتصويب، إخفاء السلاح في مكان بحيث يستطيع العودة إليه وأن يجدها فيه وبحالة جيدة ، وكيف ومن أين يحصل على احتياجاته، وغادره إبراهيم، وحاول قتل (فولبرك) في وضح النهار، أصبح إبراهيم مطارداً وملاحقاً من قبل سلطات الاحتلال لهروبه من التوقيف في السجن ، ولإطلاقه النار على (فولبرك) (5) ص28 .

واتصل إبراهيم بالشباب والفتيان وضمهم لركب الثورة ، وعلى رأسهم عبد الرحمن الذي شاركه في عملية اقتحام لمخازن السلاح في معسكرٍ إنجليزي على أرض كلية خضوريَ الزراعية غرب طولكرم، وجُنَّ جنون الإنجليز واقتحموا دار



جد جاسر ، وقلبوهُ رأساً على عقب، وحاولوا اقتحام خلايا النحل ظناً منهم أن السلاح مخبأ فيها ، وبصورة رائعة يصف لنا جاسر التنظيم الرائع لخلية النحل وسكانها وطرق الدفاع عنها ، لتكون درساً للتفكير والتنظيم ووضع خطط الدفاع عن ممالكهم وكيف انتقل خبر ثورة النحل إلى سفارين مما دفع بشبابها وحتى كهولتها للثورة والانضمام للثوار وفي نهاية الفصل يذكرنا جاسر بمقامات الهمَذاني حيثُ يختم الفصل بأبياتٍ شعريةٍ تتسقُ وموضوع الفصل .

في الفصل الثالث، ثورة البراق

إضاءةٌ خاطفةٌ عن أسباب الثورة ، ثُمَّ يتحدثُ عن قيادة والده لفصيل الزلازل المكون من أبناء طولكرم والقرى

المجاورة وأعمالهم البطولية في الإغارة على جنود الإنجليز، والمستوطنات الصهيونية اليهودية، وعن معركةِ بطوليةِ (معركة المنطار) – ليّة بلعا تحت قيادة عبد الرحيم الحاج محمد ونفذها قائد فصيل الزلازل إبراهيم العموري بتاريخ 21/ 6/ 1936، ونال فصيل الزلازل سمعةً طيبةً ساعدت على انضمام أرتال من الشباب للفصيل مما دعا إلى تشكيله من ثلاثة أجنحة : الصاعقة، والمثنى، وعكرمة .

وفي 1936/9/3 وقعت معركة بلعا الثانية شارك فيها المتطوعون من الثوار العرب من العراق وسوريا والأردن، وختم الفصل ببيت من الشعر الشعبي:

بين بلعا والمنطار صار إشي عمره ما صار

في الفصل الرابع : الجهاد والاستشهاد

في الفصل، قصة استشهاد والده إبراهيم في (ارتاح) مع المجاهد أحمد عبد الرحمن الناصيف، وختم الفصل بأبياتٍ شعرية تُذَكّرنا بالمقامات تتفق مع موضوع الفصل

في الفصل الخامس : هذا ما كان

يتحَدثُ عن وحشية الإنجليز وقتلهم ثمانية عشر رجلاً من مدنيي قرية ارتاح، ثمَّ يوردُ نوعاً آخرَ لتعسف الإنجليز، وهذه المرة في حلحول قضاء الخليل، ثمَّ عاد لقصة استشهاد أبيه ودعوة الجَد لاستلام جُثَّة ولده وإنكار الجد أن الجثة جثة ابنه إبراهيم وأن إبراهيم في مكان آمن لا يستطيعون الوصول إليه وهو الجنّة، ثُمَّ يُحَدِّثُنا عن هدم بيت جدِّه وتعاون أهل البلد جميعاً لإعادة بنائه بأسرع وقت ممكن، ثمَّ يُحَدِّثُنا عن حُلُم رافقه زمناً من عمره، كان يُحِسُ بأن شيئاً انقطع ، وكثيراً ما كان يحلم وهو نائم بأن هناك شيئاً يُحبّه ويحملهُ بين يديه ويضمهُ إلى صدره، ثمَّ يُحِسُ بأن شيئا غامضاً لا يراه بدأ يشُدّهُ ويسحبه منه ويبتعد عنه إلى أن ينقطع الخيط الذي يربطه بهِ فيصرخ ويصحو من النوم ص52 ورافقه الحلم حتى سن السابعة .

في الفصل السادس : الفراق

يتحدث عن عيشه مع أمه في بيت جده لأمه غرب مدينة طولكرم، ثم عودته بعد سنة لبيت جده لوالده وما لاقاه من حفاوة وتكريم، وزواج أمه والتحاقه بالمدرسة رغم صغر سنه إكراماً لأبيه الشهيد.

في الفصل السابع: حرب الأطفال

وفي عُجالةٍ عن خروج الإنجليز من فلسطين وتسليمها للصهاينة اليهود، ويتحدث عن استمرار الثورة وكأن الكابر يورثها لعقبة من بعده، ويتحدث عن اندفاع الفتيان نحو قلنسوة لمساعدة أهلها في مواجهة الصهاينة اليهود مصداقاً للقول: «هذا شعب لن يموت ولن يهزم »ص63 . ويختم الفصل بأبيات شعرية.

في الفصل الثامن: تقسيم فلسطين

يستعرض قرارات هيئة الأمم المتحدة حول تقسيم فلسطين، موثقاً البنود التي تخصنا ليخلص إلى قرار (يرد في الفقرة ج) رقم2649 الصادر في 1970/11/3

1- تعترف لشعب فلسطين بالتساوي في الحقوق وبحق تقرير المصير وفقاً لميثاق الأمم المتحدة.

2- وتعلن أن الاحترام التام للحقوق الثابتة لشعب فلسطين هو عنصرٌ لا غنى عنه في إقامة سلم عادلٍ ودائم في الشرق الأوسط. «إذن، حق العودة للاجئيّن الفلسطينيين هو حقٌ قانوني وسياسي، وليس مجرد حقٍ إنساني أو أخلاقي. وراحت الأمم المتحدة في كل عام تؤكد حق عودة اللاجئين إلى ديارهم وأملاكهم التي شردوا منّها واقتلعوا منها .»وتبدي قلقها لعدم إحراز تقدم في هذا الموضوع. ص77، 78 ثم يرسم لنا صورةً مشرقةً للتكافل بين الأسر ومساعدة الأرامل ورعاية الأيتام مع ما يعانيه الجميع من ضيق العيش وشظف الحياة . ويختم الفصل بأبياتٍ من الشعر.

في الفصل التاسع: سنة التمر

يتحدث عن سنة التمر، السنة التي قاسى حرَّها ولهيبها جوعا وألما الشعب الفلسطيني، ثم يتحدث عن جده واجتهاده في مادة الرياضيات « وقد درست عليه مادة الرياضيات في المدرسة الفاضلية فقد تخرجت فيها 1960» ويختم الفصل كعادته بأبيات من الشعر.

في الفصل العاشر: دار المعلمين– عمان

قصة حبٍ كانت ستنقله إلى أمريكا، وتقدمه لامتحان القبول في دار المعلمين بعمان، وعمله لثلاثة أشهرٍ في مدرسة خالد بن الوليد في جبل الجوفة، وحصوله على جائزة القصة القصيرة الفائزة الأولى في المسابقة، وفوزه بكأس دولة رئيس الوزراء السيد توفيق أبو الهدى للأجهزة العلمية – القسم العلمي، وتسلمه الكأس ص96. ويختم بقصة حبٍ وفرحة فتاته بتفوقه وعودته.

في الفصل الحادي عشر: في الطفيلة

عين مدرساً في الطفيلة الثانوية، التقى مديرها خليل العالم، درّس مادة الرياضيات، أحبه الطلاب وأحبوا الرياضيات، شكل فريق كشافة تسابق إليه الطلبة للانضمام لفرقة الكشافة، كتب تمثيليةً يغلب عليها الشعر بعنوان (نهاية خائن) شكل فرقة تمثيل من الطلاب، دربهم، ولاقت قبولاً في مدرسته افتتحها القائم مقام وانتشر صيتها فمثلت في المدرسة الابتدائية وفي المدينة وفي القرى المجاورة، عاد في عطلة نصف السنة التي جمعت معها عطلة العيد، وأرسل لمحبوبته رسالةً، لاقت ما لاقت، والحب (تلك الأيام) من المحرمات في المجتمع المحافظ .. ص104 خطبت فتاته قسراً بعد عودته للطفيلة، وسرعان ما تذكرَ ما وُعِدَ بِهِ من قبل الشهيد خضر الجراد وكان الموعود به هو القسمة التي قسمها الله له وعوضه خيراً مما ضاع ، وكان وعدُ اللهِ مفعولا (11) ص104 .

الفصل الثاني عشر: الانتقال إلى حديقة الأحلام

قصة نقلهِ إلى المدرسة الفاضلية، وشهرته الواسعة، وعمله في كلية فلسطين، وكتابة نشيدها وكتابة نشيد مدرسة بنات طولكرم، وحضوره دورتي رياضيات إحداها في بيروت في الجامعة الأمريكية والأخرى في بير زيت ، وإبداعاته في الدورتين، واستقالته من وزارة التربية، وعمله «رئيس ديوان ومحاسب البلدية في بلدية طولكرم، وما لاقاهُ من مشاكل استطاع استيعابها بلباقة وسماحة ليصبح أعداء الأمس أصدقاء اليوم، وفيه يحدثنا عن علاقته الحميمة بزوجته ورزق الله له بالأبناء المتميزين المتفوقين وأبناء أبنائه، وكان الله دائماً في عونه وهادياً ونصيراً له.

في الفصل الثالث عشر: إلى الجامعة

قصة تيسير الله لجاسر القبول الجامعي في البصرة، وفيه ما فيه من كرم أهل البصرة ضيافةً، ودكاترة الجامعة ورؤسائها وتميزه في الجامعة وبخاصةٍ في الرياضيات.

في الفصل الرابع عشر: أيام الخريف الستة

يرسم رحلةَ معاناةٍ لما حل في تلك الأيام، وبحثه عن أهله ومكابدته ومعاناته– مثل بقية شعبه، ليصل إلى أهله، وكيف تم اللقاء بعد شقةٍ وعناءٍ كبيرين، ورحيله الذي كان لابُدَّ منهُ – إلى البصرة مع الزوجة والأبناء لاستكمال دراسته .

في الفصل الخامس عشر: الرحيل إلى المجهول

يرسم رحلة الفراق فراق الأهل والوطن، مع أكثر من أربعين امرأة وطفلاً، ليس بينهم رجلٌ غيره، فيا لها من ثقل الأمانة، ويختم الفصل بأبياتٍ شعريةٍ من قصيدة «طولكرم جنتي» .

في الفصل السادس عشر: هكذا عجلة الحياة

(خطأ مطبعي في تاريخ عبور النهر) 67/6/11 بدلاً من 67/6/1

يُعايش معاناة عبور النهر إلى الضفة الشرقية وبخاصة على من معه أمتعة وأطفال ونساء، والانتقال إلى عمان فبغداد فالبصرة فالكويت، مع وصف ضاف لكرم أهل البصرة والأهل في البصرة والكويت، ويصف لنا شط العرب والخليج وما لاقاه الأبناء من مسرة وفرح بتلك الأماكن، ويتحدث عن المهام التي كان مسئولا عنها، مسؤولية البيت والأولاد ومسؤولية الدراسة، إضافة لمسؤوليته التنظيمية كرئيس اتحاد طلبة فلسطين في البصرة، وكمسؤول ثقافي في منظمة التحرير الفلسطينية عن المنطقة الجنوبية للعراق، وكعضو إقليم فتح، وكان هذا يتطلب الكثير من الجهد والبرمجة والمتابعة والصبر، وما من أمر مهما بلغ من تعقيد وصعوبة إلا ويمكن التغلب عليه بالتخطيط الجيد والأداء السليم وبالعزم والمثابرة والإرادة القوية الحرة، ص164، 165 وكلما ازداد التحدي قوة كلما ازداد العقل قدرة وإبداعاً، ص165

وهذا ما جعل جاسر جاداً في دراسته متفوقاً على أقرانه وأساتذته في مادة الرياضيات، ثمَّ يتحدث عن كلمته في اتحاد العمال العرب الذي عُقد في البصرة، وقد دعاه المحافظ لحضور الاحتفال، وكانت كلمته مؤثرةً فقد قوطع بالتصفيق غير مرة وبالبكاء مرتين، ويختم الفصل بِ «كان باسل شغوفا بالدراسة والمدرسة.. كذلك كانت أخته رولا تحاول تقليده...» (14) ص171 .

في الفصل السابع عشر: الحياة والعمل

يرسم لنا لوحةً رائعةً لمواقع العمل التي عمل بها، وتوفيق الله له في كل ما أقدم، مع مداخلة عائلية خاصة وهو ما مَنّ الله عليه بابنتيه غادة وعبير، فتساوى بهاتين الوردتين عدد أولاده الأشبال بعدد البنات الزهرات، فأصبح عدد أبنائه ثلاثة أولاد وثلاث بنات ص177 ثمَّ كيف ترك العمل في الشركات ليعمل في وزارة الكهرباء والماء وكان راتب الوزارة تلك الأيام أكثر من ضعف الراتب في الشركات، بالإضافة إلى نصف مدة الدوام، وراحة البال (16) ص180 .

في الفصل الثامن عشر: اتحاد المهندسين

في بغداد تم الإعلان عن قيام اتحاد المهندسين الفلسطينيين، انتخب جاسر مقرراً للمؤتمر ومساعدا لرئيسه، وفي الكويت فاز برئاسة الاتحاد عن المستقلين، شارك مع عدد من زملائه في مؤتمرات واجتماعات مختلفة هندسية وسياسية عربية ودولية وبهذا أدوا جزءاً متواضعاً من الواجب لفلسطين وللأمة، (17) ص182 .

وفي ومضة سريعة يتحدث عن مؤتمر المهندسين العرب في تونس واستضافة بورقيبة لهم، وبرقة أبيات شعرية تتفق وحالة بورقيبة الصحية يوم استضافهم .

وفي ومضة أخرى يتحدث عن دعوة ليبية لرؤساء الوفود الهندسية، وقضاء يومين في طرابلس والعودة إلى تونس، فالقاهرة، فالكويت، التي صدرت فيها مجلة «المهندس الفلسطيني» وجاسر رئيس تحريرها المسؤول، وتحت عنوان «مؤتمر المهندسين الفلسطينيين في ليبيا » عام 1976 ، يبرز دوره الإصلاحي بين الفريقين المتخاصمين بحيث لم يستطع تلبية دعوة وزير الخارجية الليبي طيلة ستة أيام المؤتمر . وفي العودة إلى الكويت عام 1977 قدم جاسر استقالته من وزارة الكهرباء والماء، وعمل مديراً عاماً لشركة القدس للمقاولات والتجارة العامة وظلَّ على اتصال بالأمور العامة مخصصاً أيام الجمع والعطل الرسمية للعائلة.

في الفصل التاسع عشر: جريمة مُدَبَّرة

يتحدث فيه عن قتل علي ياسين في الكويت ومعاناته ومعاناة زملائه حيث اتهموا بالقتل، وجرأته وتطاوله على رئيس أمن الدولة وطلبه التسفير إلى العراق .

في الفصل العشرين: الرحيل الثاني

يتحدث عن عمله، وتعليم الأبناء والبنات وتخرجهم في الجامعات وعملهم، ويختم الفصل بالحديث عن الحرب

الأمريكية على العراق عام 1991 وذهابه ضيفاً عند صديق كردي في السليمانية أيام الحرب واصفاً الأكراد بالكرم والشجاعة وحبهم للفلسطينيين والأردنيين .

في الفصل الحادي والعشرين: جواز السفر

قصة حصوله على جواز سفر واستئجار بيت في جبل اللويبدة، وعودته إلى بغداد وإرسال أهله إلى عمان .

الفصل الثاني والعشرين: مُهَنَّد

يتحدث عن أفراد العائلة وزواج الحفيد مهند ويشع الفصل بقصيدة لابن الإبن ألقاها يوم زفافه، مع إعجاب بترتيبات الحفل، وبمانشستر .

في الفصل الثالث والعشرين: العودة إلى عمان

يقدم لنا سيرةً ذاتيةً مختصرة .

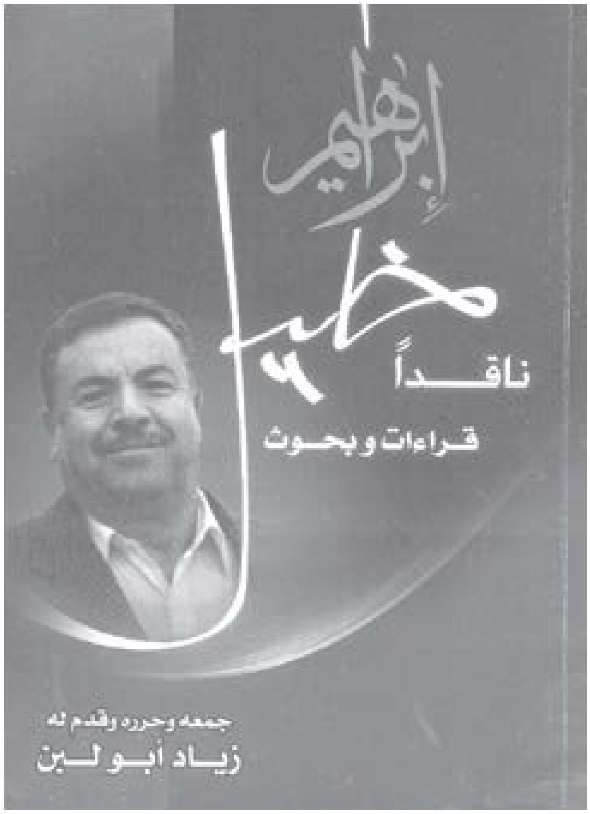
قارئ هذه السيرة – وخاصة إن كان ابنا لطولكرم- يرى أنها سيرةٌ قامت على الشخص ولم تعط المكان قيمة كلية أو أن تجزئ المكان، فمثلاً صاحب السيرة في المنشية يوهم أن المنشية –هي منشية يافا مثلاً – مع أن المنشية هي الحارة الجنوبية (الحارة القبلية والفقهاء) من طولكرم، ولم يأت على ذكر بيت جده وموقعه المكاني وأنه يقع في الجهة الجنوبية من طولكرم، وأن بيوت طولكرم في معظمها هي عبارةٌ عن حجارة زرعت في حواكير قد تكبر وقد تصغر مما يُضفي جمالاً على جمالٍ للمدينة، وعندما تحدث عن مقارعة والده للإنجليز وبخاصة - ليّة بلعا – لم يصف لنا الموقع جغرافياً وكيف تهبط الجبال رويداً رويداً من المنطار في شمال طريق طولكرم عنبتا نابلس (المقامة عليه قرية بلعا) والتي تنحدر غرباً إلى كتابة إلى شويكة لتنتهي بالسهل الفلسطيني عند قاقون، وفي الجهة المقابلة خربة أبو خميش جنوب - لية بلعا – لتنحدرغربا لمخيم نور شمس (حالياً) - ذنابة - طولكرم – تنتهي بكلية خضوري فالسهل الفلسطيني .. ولما اختار الثوار الاجتماع في «دير غسانة» لم يتطرق لوعورة جبالها وكثرة أشجارها ومغاورها ونبعات مياهها وواديها السحيق ، وغيرها وغيرها، وعندما تحدث في الفصل الثالث عن ثورة البراق لم يأت إلا بالعنوان ولم يذكر عنها شيئاً، فهي سيرةٌ ذاتيةٌ اعتنت بالشخص، وما منَّ الله به عليه من ذكاءٍ وتوفيقٍ وجرأة وإخلاص وتفان في ما يوكل إليه، لم يكابد كالآخرين، بل كانت خطواته ميسرةً من الله سبحانه وتعالى وهو المؤمن بقضاء الله وقدره.

وعالج الزمن بذكره للتواريخ، وهذا كما قلت آنفاً – يجعل السيرة سجلاً مجتمعياً، وحبذا لو ربط الزمان بالمكان، فمثلاً، لم يذكر لنا شيئاً عن عمّان وجبل الحسين حيث دار المعلمين، وكيف كان المكان خالٍ تقريباً من البنايات حيث تسير من دار المعلمين إلى مشارف المدينة الرياضية الآن دون أن تصدفك بناية ذات بال سوى مخيم جبل الحسين-لأن وصف المكان يضفي رونقاً وجمالاً على المذكرات وبخاصة أنَّ جاسر شاعر ولغته جاذبة للقارئ وبخاصة – كما أسلفت – يذكرنا في بعض فصول سيرته بمقامات الهمذاني من حيث اللغة والحبكة القصصية والغرض ليختم الفصل بأبياتٍ شعريةٍ تتفق وموضوع الفصل، مع أني كنت أتمنى أن لو أكمل:

بين بلعـــا والمنطـــار   صار إشي عمره ما صار

فقد كنا نرددها صغاراً.

سيرة تستحق أن تُقرأ، ويوقفُ عندها، لتبعث في النفس حب التخطيط والجد والاجتهاد مهما كثرت المواقع وتعددت بما تحمله من مسؤوليةٍ والتزام.



كتاب: إبراهيم خليل ناقداً: قراءات وبحوث

للناقد زياد أبو لبن

صدر في عمان عن مؤسسة أمواج للطباعة والنشر والتوزيع كتاب جديد للناقد زياد أبو لبن، بعنوان: «إبراهيم خليل ناقداً: قراءاتٌ وبحوث». يقع الكتاب في 240 صفحة من القطع المتوسط، ويضمّ واحدًا وعشرين بحثًا ومقالاً أسهم فيها عدد من الأكاديميّين والكتاب، منهم د. محمد خرماش من المغرب، ومحمد المشايخ، ود. ياسين عايش من الجامعة الأردنية، ود. عباس عبد الحليم عباس من الجامعة العربية المفتوحة (دراستان)، والشاعر الكبير محمد إبراهيم لافي، وزياد أبو لبن محرر الكتاب (دراستان)، ود. شفيق طه النوباني (دراستان) ود. أماني حاتم بسيسو، وماجد جبارة من جريدة الرأي، وتوفيق العابد من الجزيرة، ود. عماد الخطيب من الجامعة الإسلامية العالمية، وسعيد غانم، ود. شوكت درويش، وإبراهيم السواعير من جريدة الرأي، ومحمود الريماوي الكاتب القصصي الروائي المعروف وأ. د. فاروق مواسي من أكاديمية القاسمي للغة العربية في باقة الغربية بفلسطين المحتلة. وفي الكتاب بعض المقالات المُستخرجة من صحفٍ عربية كالرياض، والشرق الأوسط، وأخرى مستخرجة من صحف الدستور، والرأي، وقاب قوسين، وأفكار.



«فلفـل حــار»

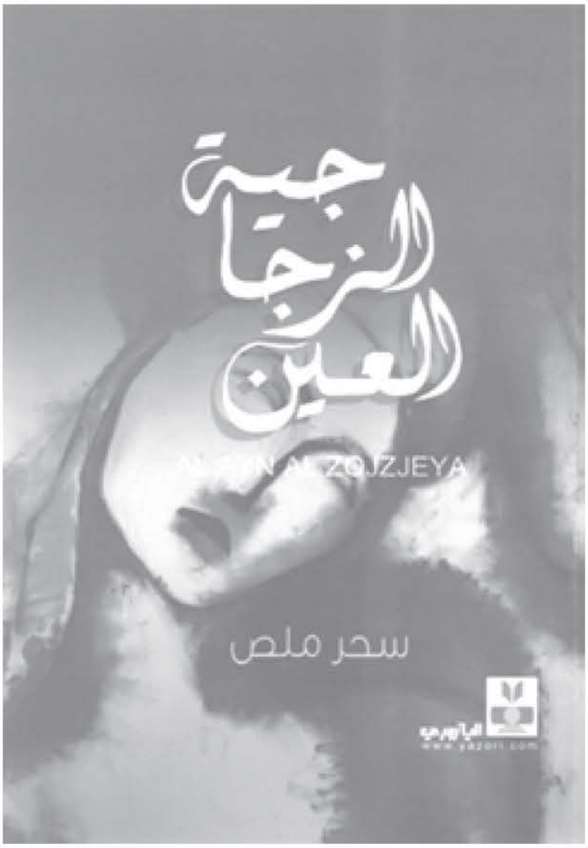
مجموعة قصصية لصبحي فحماوي

صدرت أول أمس المجموعة القصصية الخامسة لصبحي فحماوي، بعنوان: «فلفل حار»، وتضمنت المجموعة ثلاثاً وعشرين قصة قصيرة، كانت قد نشرت في صحف ومجلات عربية. ولصبحي فحماوي أربع مجموعات قصص سابقة هي: «موسم الحصاد»، «رجل غير قابل للتعقيد»، «صبايا في العشرينات»، «الرجل المومياء». وله سبع روايات هي «عذبة» ، «الحب في زمن العولمة، حرمتان ومحرم»، «قصة عشق كنعانية» ، «الإسكندرية 2050»، «الأرملة السوداء»، «على باب الهوى».

رواية العيـن الزجـاجيـة

سـحر ملـص

عن دار اليازوري صدر للكاتبة سحر ملص رواية بعنوان العين الزجاجية وتقع في 160 صفحة، وهي الإصدار الرابع عشر من كتاباتها الأدبية فبعدما أصدرت روايتها «إكليل الجبل» والتي تتحدث عن الإنتفاضة الفلسطينية الأولى تابعت كتابتها في مجال القصة القصيرة فقد صدر لها مجموعة « شقائق النعمان – وضجعة النورس – ومسكن الصلصال – الوجه المكتمل – وصحوة تحت المطر – وأختي السرية – ورحيل ودفء» وقد كتبت في ذاكرة المكان كما كتبت للأطفال.



القاص إذ يشغف بكتابة الرواية!

◄ جعفر العقيلي

هناك عددٌ لا يُستهان به، بل هو يتزايد، من كتّاب القصة، ممن «يسيل لعابهم» الإبداعي لكتابة الرواية، وقد يكون هذا «الانجذاب» و«الإغراء» سببه الحجم، وهذا أطرف ما في المسألة، فبمجرد ذكر كلمة «رواية» يتبادر إلى الذهن كتابٌ ضخم (على هيئة «الأم» لغوركي)، فيما تبدو القصة كائناً رشيقاً بصفحاتها القليلة، بل بسطورها القليلة في حالة القصة القصيرة جداً (أو «ق. ق. ج.» كما يحلو لبعضهم تسميتها).

هذا سببٌ حقيقيٌ -للأسف- لذهاب عدد من كتّاب القصة باتجاه الرواية، وهو سبب لا يمت إلى الجدّية في الكتابة بأيّ صلة. بل يفتقر إلى أدنى الإيمان بأن لكل جنسٍ أدبي اشتراطاته وملامحه الخاصة به التي لا يمكن أن تكون خليقةً بجنسٍ أدبيٍ آخر سواه.

وربما يساور بعضَهم شعورٌ بأن لقب «روائي» يجعله يبدو أكثر تجربةً وأكثر اقتداراً في اختبار الحياة، لأن الرواية تتطلب تفاصيل وأحداثاً وعلاقات متشابكة، وسبراً لأغوار الشخصيات التي يكون لكلٍّ منها لغته ووعيه... إلخ.. وهو ما يتطلب الخبرةَ في الحياة وفي الكتابة، معاً، وأولاً.

أما القاص «المسكين»، فتكفيه شخصيةٌ واحدةٌ ليكتب عنها، أو حدثاً واحداً -وقد يكون عابراً-، فالسطور القليلةُ لا تحتاج إلى كثيرَ جهدٍ أو خبرةٍ لملئها بالحبر!

هذا ما إخالُه لسانَ حال ذلك القاص (بمطلقه) الذي يحمل مبضعه وعدّته ميمّماً صوب الرواية لتحقق له المجد الأدبي الذي يرومه.. وهو ما يدعوني إلى الشفقة عليهما -الرأي وصاحبه-.

◄ قاص أردني.

ليس الأمر بالكَمّ، ولا تقاس الأجناس الأدبية بعدد الصفحات، أو على الأقل ليس هذا بنداً أساسياً في فصل الاشتباك بين جنسٍ أدبي وآخر، كما هي الحال في موضوع الرواية والقصة، وإن كان هذا أمراً ضرورياً في النهاية، على الأقل للتوصيف الشكلي أو للاشتغال النقدي..

فعدد صفحات رواية قصيرة مثل «الحمامة» أو «العطر» لزوسكيلد، أقل من عدد صفحات قصص طويلة لكتّاب من ظهرانينا يفتنهم توصيف ما يكتبونه بـ«روايات قصيرة»، بينما هي في واقع الأمر «قصص قصيرة» طويلة، وربما يحتاج بعضها إلى تشذيبٍ و«قصقصة» لوضعها في مكانها الصحيح، أو إلى نسفٍ وإعادة نظر إذا ما أراد أصحابها أن يكتبوا رواياتٍ عن حقّ وحقيق.

لا بأس أن يصرف الكاتبُ نظرَه عن المحددات المسبقة التي قد «تسجن» فكرته، كالطول والقِصَر، لكنه ينبغي أن يؤمن بما يكتبه أولاً، مهما كان الجنس الأدبي الذي ينضوي نَصُّه تحته. فمن المعيب أن يعتقد القاص أن قصةً من 30 صفحة هي رواية (نوفيلا)، إلا إذا التزم بالحد الأدنى لاشتراطات كتابة «النوفيلا».. بخاصة وقد أصبح لدينا مدوّنات كافية، وتنظيرٌ يُعتدّ به عالمياً وعربياً، للتفريق بين «قصة طويلة» و«رواية قصيرة».

ليس في كتابة رواية امتيازٌ بالنسبة لكاتبِ قصة بديع، وليس مما لا يرتضيه عقلٌ مثلاً أن يكتب روائيٌّ قصةً إنْ وجد أنه مهيأٌ لها، ولو كان ذلك بعد عقود على احترافه الكتابة الروائية. فلكل جنسٍ أدبيٍ خصوصيته كما سلف القول..

لهذا أجدني سعيداً بكوني قاصاً.. ولا أفكر بالذهاب إلى «الرواية».. أما إن جاءت هي إليّ، فربما سأفكّر ساعتئذٍ في كتابتها، من دون أن أتخلّى عن اللقب المحبّب إليّ: قاصّ أو كاتب قصة. فليس الأمر بعدد الصفحات ولا بحجم الكتاب!